LITERATÚRA A JEJ FILMOVÁ PODOBA V STREDOEURÓPSKOM KONTEXTE

Štefan Timko (ed.)

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Fakulta stredoeurópskych štúdií
Nitra 2020

LITERATÚRA A JEJ FILMOVÁ PODOBA V STREDOEURÓPSKOM KONTEXTE

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Fakulta stredoeurópskych štúdií
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr

LITERATÚRA A JEJ FILMOVÁ PODOBA V STREDOEURÓPSKOM KONTEXTE

Štefan Timko (ed.)

Nitra 2020

Posudzovatelia:

PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.
prof. PhDr. Miloš Zelenka, DrSc.

Zborník štúdií z medzinárodnej vedeckej konferencie s názvom Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte, konanej 15. októbra 2019 na FSŠ UKF v Nitre. Organizátormi konferencie boli Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a Veľvyslanectvo Českej republiky v Bratislave.

Publikácia vznikla s podporou Veľvyslanectva Českej republiky v Bratislave a je súčasťou výskumného projektu APVV-17-0012 *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*.

Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte

© Monika Adamická, Mariana Čengel Solčanská, Ján Gallik, Erik Gilk, Dominika Hlavinová Tekeliová, Magdaléna Hrbáček, Sylvia Hrešková, Milan Jozek, Václav Macek, Pavol Markovič, Alexej Mikulášek, Andriej Moskwin, Štefan Timko, Zuzana Vargová, Nadežda Zemaníková, Tibor Žilka, Marta Žilková 2020

ISBN 978-80-558-1570-1
EAN 9788055815701

OBSAH

Úvod (*Štefan Timko*) 7

Tibor Žilka (*FSŠ UKF v Nitre*)
Filmová adaptácia literárneho diela 9

Pavol Markovič (*FF PU v Prešove*)
Dištancia ako naratívna stratégia medzi literatúrou a filmom 25

Marta Žilková
Adaptačná variabilita v mediálnej tvorbe 33

Václav Macek (*FTF VŠMU v Bratislave*)
Moc existencie – Barabášove adaptácie Dostojevského, Camusa
a Strindberga v rokoch 1967 – 1973 43

Erik Gilk (*FF UP v Olomouci*)
Filmové adaptace románů Karla Poláčka ve třicátých letech 51

Ján Gallik (*FSŠ UKF v Nitre*)
Filmové stvárnenie dvoch ambivalentných vzťahov (*Adelheid* a *Boží duha*) 57

Nadežda Zemaníková (*FF UMB v Banskej Bystrici*)
Filmové podoby východonemeckej skúsenosti po roku 1989 69

Mariana Čengel Solčanská
Adaptácia románu Arpáda Šoltésza *Sviňa* do celovečerného hraného filmu 83

Dominika Hlavinová Tekeliová (*FSŠ UKF v Nitre*)
Topos povojnovej Bratislavy vo filmovej paródii *Wilsonov* a v jej literárnej
predlohe 87

Zuzana Vargová (*FSŠ UKF v Nitre*)
Kontexty a paralely filmu M. Šulíka *Cigán* a tragédie W. Shakespeara
Hamlet 99

Štefan Timko (*FSŠ UKF v Nitre*)
Alexander Dubček ako ústredná postava augusta 1968 v hranej filmovej
a televíznej tvorbe 113

Magdaléna Hrbáček (*FSŠ UKF v Nitre*)
Bibliou inšpirovaná filmová adaptácia 125

Andriej Moskwin (*Uniwersytet Warszawski*)
Dramat Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* w interpretacji
Grzegorza Jarzyny: polskie społeczeństwo początku xxi wieku 133

Milan Jozek (*FSŠ UKF v Nitre*)
Kontextuálne determinácie a kontrasty v literárno-filmovom spracovaní diela *Zasľúbená zem* 145

Alexej Mikulášek (*FSŠ UKF v Nitre*)
Filmové adaptace Kafkovy *Proměny*: poznámky ke studiu adaptačních strategií 157

Monika Adamická (*FSŠ UKF v Nitre*)
Balážov román o prevýchove prostitútok a jeho filmová podoba 175

Sylvia Hrešková (*FSŠ UKF v Nitre*)
Drak sa vracia v semiotickom procese 187

Summary 195

ÚVOD

Predkladaný zborník prináša výstupy z medzinárodnej vedeckej konferencie *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*, konanej 15. októbra 2019 na pôde Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr FSŠ UKF. Konferencia, organizovaná s podporou Českého veľvyslanectva v Bratislave, sa venovala analýze a interpretácii filmov, resp. televíznych hier, ktoré vznikli adaptáciou stredoeurópskych literárnych diel. Cieľom jednotlivých štúdií bolo reflektovať spoločensky relevantné témy i predlohy v rámci takýchto filmových a televíznych spracovaní v jednotlivých národných kinematografiách krajín strednej Európy (predovšetkým v Poľsku, Maďarsku, Českej republike a na Slovensku) od roku 1945 po súčasnosť.

Konferencia a zborník sú súčasťou výskumného projektu APVV-17-0012 *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*, ktorého hlavným riešiteľom je Tibor Žilka. Tento semiotik a literárny vedec patrí medzi najvýznamnejších slovenských odborníkov venujúcich sa filmovým adaptáciám v rámci výskumu intertextuality a intermediality. Problematike intertextuality sa Žilka začal venovať na pôde súčasného nitrianskeho Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, kde sa jeho inšpiračnými zdrojmi stal výskum teórií metatextu Antona Popoviča z polovice 70. rokov 20. storočia a teória „intertextovosti" v diele Julie Kristevy *Le texte du roman* (*Text románu*, 1970). V roku 1998 sa z iniciatívy Tibora Žilku uskutočnila v Nitre medzinárodná konferencia s názvom *Intertextualita v postmodernom umení*, na ktorej sa medzitextové nadväzovanie už neskúmalo len v literárnom kontexte, ale aj v súvislosti s divadelným, výtvarným a filmovým umením. Práve vzájomný vzťah literatúry a filmu sa stal významnou témou mnohých Žilkových štúdií i monografií na začiatku 21. storočia. Medzi jeho najzásadnejšie výstupy v tejto oblasti patria publikácie (*Post*)*moderná literatúra a film* (2006) a *Od intertextuality k intermedialite* (2015). Žilkova teória adaptačných postupov (eliminácia, adícia, kontaminácia) a intertextuality (komplexná, systémová a parciálna nadväznosť) sa stala frekventovane citovanou v komparatistických štúdiách venovaných filmovým, resp. televíznym adaptáciám. V roku 2013 stál Tibor Žilka, ako riaditeľ Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, pri vzniku medzinárodnej konferencie *Česká literatúra a film*. Táto konferencia sa dočkala ďalších štyroch podujatí s identickou témou a priniesla nielen podnetnú reflexiu vzájomných vzťahov literárneho a filmového umenia v českom kultúrnom prostredí, ale aj originálny pohľad na tieto diela v širšom (stredo)európskom kontexte. Medzi účastníkmi piatich ročníkov konferencie *Česká literatúra a film* boli významní literárni a filmoví vedci z Českej republiky, Maďarska, Poľska, Ruska a Slovenska, inšpiratívne a odborné výstupy na nej prezentovali viacerí členovia Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr FSŠ UKF, ktorí od roku 2018

participujú ako riešitelia na projekte APVV *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*.

V rámci spomínaného projektu vzniklo tematické číslo literárnovedného časopisu *World Literature Studies* 3/2019 (ďalej len *WLS*), ktoré editorsky pripravil Štefan Timko. Dvanásť štúdií v odbornom periodiku od stredoeurópskych autorov sa zameriavalo predovšetkým na dve sociálne relevantné témy dominujúce v adaptačnej tvorbe krajín strednej Európy už od polovice 20. storočia: na tému druhej svetovej vojny a holokaustu a tému totalitného režimu i vzťahu jednotlivca a mocenských štruktúr. Aj medzi sedemnástimi štúdiami v tomto zborníku nájdeme viacero príspevkov venovaných dominantným témam stredoeurópskej adaptačnej tvorby po druhej svetovej vojne či vplyvu politických zmien v našom regióne (predovšetkým po roku 1968 a 1989) na tematické preferencie filmovej a televíznej adaptačnej tvorby. V jednotlivých štúdiách rovnako prevláda interpretačná metóda a zameranie na konkrétne umelecké diela. V porovnaní so štúdiami publikovanými vo *WLS* však v tomto zborníku nájdeme aj príspevky s mierne odlišnou perspektívou náhľadu na adaptačnú problematiku. Patrí medzi ne štúdia reflektujúca východonemeckú skúsenosť vo filmových adaptáciách či analýzy adaptačnej tvorby českých a slovenských filmárov (Stanislav Barabáš, Jan Němec) mimo stredoeurópskeho prostredia. Podnetným obohatením prevažne teoretického výskumu je v predkladanej publikácii priblíženie procesu realizácie filmového diela z pohľadu režisérky a spoluautorky úspešnej filmovej adaptácie *Sviňa* Mariany Čengel Solčanskej.

Verím, že zborník, ktorý držíte v rukách, má potenciál výrazne obohatiť komplexný výskum vzťahu literatúry a filmu v našom prostredí. Príspevky od poľských, českých a slovenských autorov zároveň neskrývajú ambície posilniť a skvalitniť diskurz o histórii stredoeurópskeho regiónu a podporiť lepšie uchopenie našej kultúrnej identity.

Štefan Timko

FILMOVÁ ADAPTÁCIA LITERÁRNEHO DIELA[1]

Tibor Žilka

Abstract: The continuity of the work of art to the pretext is called adaptive matching. When adapting a literary text (short story, novel) to film, a new work of art is created. If the creative principle prevails, the literary work is transformed into a film of a high artistic quality. Different methods can be used: elimination (omission of parts or certain elements); addition (extension of the original work to new passages, elements of the part); contamination (new texts are created from several texts); substitution, or exchange of one element for another (the names of individual characters or names of sites may change). Shifts in the transformation of a literary work into a film can be based on the semiotic category of time (historization – updating) and space category (naturalization – exotization).

Keywords: film adaptation, literary piece, intertextuality

Adaptácia (z franc. *adaptation* úprava, prepis) je prenos alebo premena jedného umeleckého textu (druhu, žánru) na iný (nový) umelecký text (druh, žáner). V súvislosti s umením sa používa najčastejšie vo význame úpravy tvorivého prepisu literárneho diela na iný text – na dramatické (divadelné), filmové, televízne alebo rozhlasové dielo (Žilka, 1987, s. 382 – 384). Z Hečkovho románu *Červené víno* vznikla prepisom televízna adaptácia, z románu Ladislava Balleka *Pomocník* divadelná hra a film, podľa románu Petra Jaroša *Tisícročná včela* vznikol film Juraja Jakubiska pod tým istým názvom, ale aj muzikál. Režisér Jiří Menzel má na konte päť adaptácií Hrabalových kníh: oscarové *Ostře sledované vlaky*, *Skřivánci na niti*, *Slavnosti sněženek, Postřižiny*, *Obsluhoval jsem anglického krále* a aj jednu z poviedok filmu *Perličky na dne* z polovice 60. rokov minulého storočia. Teória adaptácie sa začala formovať v súvislosti s výskumom filmu na amerických a britských univerzitách v 60. a 70. rokoch minulého storočia (Bubeníček, 2010, s. 7). Teória adaptácie sa v našich podmienkach začala rozvíjať vďaka nitrianskej škole a jej vedúcej osobnosti Antonovi Popovičovi, ktorý rozpracoval tzv. teóriu metatextov (Popovič, 1978, s. 248 – 271). Táto teória sa vytvorila na princípoch intertextuality (Nünning a kol., 2006, s. 351 – 353), ale ešte príliš neprihliadala na intermedialitu (tamže, s. 345 – 346). Jadrom teórie adaptácie je v súčasnosti široká škála otázok, ako sa transformuje literárne dielo do filmovej podoby, čiže ako sa stvárňuje „literatúra

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

vo filme“ (tamže, 2010, s. 10). Najväčší posun nastáva tým, že sa mení „telling“ (rozprávanie, diegésis) na „showing“ (predvádzanie, predstavenie, mimésis). Literárny text predstavuje veľa informácií, ktoré sa na filmovom plátne menia na nejakú činnosť, pohyb alebo gestá (Hutcheonová, 2010, s. 25 – 33). Existujú aj prípady, keď sa s tým istým románom režisér vyrovnáva dvakrát: Otakar Vávra nakrútil v roku 1948 film podľa románu Karla Čapka *Krakatit* a o 32 rokov sa znovu vrátil k tejto téme, no novému filmu dal aj iný názov – *Temné slunce* (1980). O. Vávra teda vytvoril remake na základe literárnej predlohy a svojho staršieho filmu (Janiec-Nyitrai, 2016, s. 147). Všeobecne však platí, že vo väčšine prípadov pri prepise dochádza k zvýrazneniu dejovosti (sujetovosti) filmu oproti literárnej predlohe (Lotman, 2008, s. 82 – 83). Netýka sa to iba hraných filmov, založených výlučne na fikcii, ale aj filmov, ktoré vznikli ako montáž z jestvujúcich dokumentárnych filmov či materiálov. Takým filmom sú *Papierové hlavy* Dušana Hanáka (Macek, 1995, s. 120 – 129; Žilka, 2000, s. 141 – 156), ktorý je montážou citácií z dokumentárnych filmov od roku 1945 až do roku 1989. Do teórie filmu prináleží aj problematika opakovania tých istých motívov u toho istého režiséra. Klasik maďarského filmu Miklós Jancsó vo svojich filmoch neustále využíval tieto textémy: odev, zmena odevu, choreografia, smrť, ženská nahota. Navonok celkom odlišné pojmy ako stabilné motívy sa opakujú vo filmoch tohto režiséra (Voigt, 1981, s. 19 – 20).

Filmové adaptácie vznikajú aj z novších umeleckých diel: podľa novely Arnošta Lustiga *Colette* vznikol film pod tým istým názvom (režisérom je Milan Cieslar). V tomto prípade vznik filmu na základe literárnej predlohy nepotrebuje vysvetlenie, aj svojím názvom a obsahom film nadväzuje na literárne dielo. Aj keď odklon od literárneho diela je vo filme značný, samotným názvom film nadväzuje na literárne dielo. Ako príklad možno uviesť film *Sviňa* režisérky Mariany Čengel Solčanskej, ktorý z románu Arpáda Soltésza zachováva iba dve hlavné línie deja, ale inak sa značne líši od literárnej predlohy, v ktorej sa nachádza až šesť dejových línií. Vďaka dobre napísanému scenáru sa vytvorila usporiadaná skladba dejových prvkov a prostredníctvom strihovej skladby sa dej vo filme stal prehľadnejším, zároveň aj pôsobivejším (Pudovkin, 1982, s. 23). Napriek tomu ide o zjavnú nadväznosť, no existuje aj skrytá, ťažšie identifikovateľná nadväznosť. Ako príklad môžeme uviesť úspešný film Martina Šulíka *Cigán* (2011), ktorý je svojím obsahom hamletovským príbehom zasadeným do rómskeho prostredia. Celý dej sa odohráva v rómskej komunite. Film je lokalizovaný do rómskej osady v Richnave. Štrnásťročnému chlapcovi Adamovi zabijú otca, nie sú však žiadni svedkovia ani dôkazy. Matka sa vydá za jeho brata, Adamovi sa začína meniť celý život, lebo nevlastný otec Žiga je zlodej a nakoniec vyjde najavo, že je vrahom aj vlastného brata. Film sa končí tragicky: Adam zabije Žigu. Ako vieme, aj Hamlet pripraví o život kráľa, otcovho brata, čiže svojho strýka.

Adaptácia v súvislosti s umením sa najčastejšie používa vo význame tvorivého prepisu literárneho diela na iný text – na dramatické (divadelné), filmové, televízne

alebo rozhlasové dielo. Prechodným žánrom je scenár, na význam tohto žánru poukázal ako prvý z teoretikov Béla Balázs, ktorý aj sám vypracoval scenáre, dokonca aj takému filmu ako *Modré svetlo* Leny Riefenstahlovej, ktorá ešte vtedy nebola zapletená do spolupráce s J. Goebbelsom a A. Hitlerom (Balázs, 1948, s. 211 – 222; Bernard, 2010, s. 120 – 132; Žilka, 2015b, s. 198 – 199). Sprostredkujúcim žánrom medzi námetom a scenárom môže byť aj filmová poviedka. Od literárnej poviedky či novely sa líši väčšou koncentráciou na vizuálne zobrazenie skutočnosti, ale aj na strohosť a hutnosť informácií sa v nej kladie väčší dôraz (Žilka, 2011, s. 136 – 138). Text, na ktorý nadväzuje konkrétne umelecké dielo, voláme pretextom. Dielo, ktoré vzniká na podklade pretextu, je posttextom. Nadväznosť umeleckého diela na pretext nazývame adaptačným nadväzovaním. Adaptované dielo sa vždy nachádza na rozhraní medzi pôvodným dielom a novým textom (filmom). Ak prevažuje tvorivý princíp, vzniká nové umelecké dielo; menší zásah do tematickej výstavby textu je charakteristickým znakom tzv. reprodukčných žánrov. Podľa princípu tvorby možno rozlíšiť vcelku dva typy adaptácie:

- **1. tvorivý princíp** – tvoria sa texty esteticky hodnotné, niekedy aj za cenu istých zmien. Podľa románu Kena Keseyho vznikla Formanova filmová adaptácia *Prelet nad kukučím hniezdom*. Vynikla pritom kreativita režiséra a výsledkom je, že film je esteticky a umelecky na vyššej úrovni ako epická predloha. Kreativita sa môže prejaviť aj istými zmenami oproti známemu príbehu, o čom svedčí televízna inscenácia *Príbehu o Antigone*, v ktorej sa pripomínajú obete z 50. rokov minulého storočia tak, že Antigona zo zeme vyhrabáva svojho brata Polyneika, a nie pochováva (Žilková, 2013, s. 212).
- **2. reprodukujúci princíp** – film skôr reprodukuje, ako dotvára svoju predlohu. Mnohé filmy z 50. rokov 20. storočia verne reprodukujú ideové posolstvo významných predstaviteľov tzv. socialistického realizmu. Takto bol nakrútený film podľa románu Petra Jilemnického *Pole neorané* či film podľa románu Františka Hečka *Drevená dedina* s témou o zakladaní družstva. Dielo z obdobia literárneho schematizmu si zachováva svoje základné vlastnosti aj vo svojej filmovej podobe.

Problematiku intertextuality a intermediality možno rozdeliť do týchto kategórií (Žilka, 2006, s. 79 – 80):

- **Komplexná nadväznosť:** nadväznosť jedného textu na iný na princípe jedna ku jednej. Ide tu o najčistejšiu formu (jadro) intertextuality (Jambor, 2016, s. 227 – 231) a intermediality; ak komplexnú nadväznosť zúžime iba na literatúru, dobrým príkladom je satirický román Petra Karvaša *Velikán čiže Život a dielo profesora Bagoviča* na dielo Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna*. P. Karvaš prevzal celú tematickú štruktúru od českého autora, ale naplnil ju obsahom z obdobia totality, presnejšie z husákovskej normalizácie, keď aj sám bol postihnutý a odsunutý na vedľajšiu koľaj. Prirodzene, o komplexnej

nadväznosti možno hovoriť aj v relácii literárny text a jeho filmová adaptácia. V slovenských filmoch ide často o komplexnú nadväznosť (*Tisícročná včela*, *Pomocník*, *Smrť sa volá Engelchen*), ale vznikajú aj filmy z literárnych diel, keď je dej rozvinutý a ucelenejší ako pretext (*Pásla kone na betóne*, *Agáva*, *Obchod na korze*). Sem by sme mohli zaradiť aj film Andrzeja Wajdu *Katyń* vytvorený na základe románu Andrzeja Mularczyka *Katyń. Post mortem*.

- **Systémová nadväznosť:**

  1. Text odkazuje na systém literárneho žánru (rozprávka, western, detektívka). Pri systémovej nadväznosti text (film) odkazuje (vzťahuje sa) na konvenciu literárnych žánrov (v období postmoderny nový text obyčajne narúša, parodizuje svoju žánrovú predlohu). Ako príklad možno uviesť literárne dielo Jána Johanidesa *Balada o vkladnej knižke*, lebo román je zároveň aj paródiou balady ako žánru. Túto vlastnosť si zachováva aj rovnomenný film, vytvorený na základe Johanidesovej literárnej predlohy. Absurdná dráma Eugena Ionesca *Kráľ umiera* bola inscenovaná ako televízna hra v roku 1992, nové médium odľahčuje túto hru a posúva ju do postavenia všednosti, každodennosti, ale pritom zachováva jej charakter dramatickosti (Žilková, 2012, s. 109). Román Milana Kunderu *Žert* pokladali v čase vzniku za pamflet proti socializmu a túto vlastnosť si zachováva aj film, dokonca ju aj zvýrazňuje (Fořt, 2012, s. 225).
  2. Text spracúva námet známy ako mýtus (faustovská tematika). Vhodným príkladom je práve mýtus o doktorovi Faustovi, ktorý síce vznikol v druhej polovici 16. storočia, ale nepretržite pôsobí a dožíva sa nových a nových spracovaní nielen u nás, ale všade, kde sa vyvíja kultúra na báze európskych (kresťanských) tradícií. Obrovský rozkvet nastáva práve v 20. storočí; len za 75 rokov možno evidovať takmer 300 nových diel v rozličných jazykoch. S touto tematikou vznikajú dramatické diela, romány, filmy, opery, bábkové hry, novely, básne dlhšieho i kratšieho rozsahu. Vcelku príbeh o Faustovi má dva dôležité tematické komponenty: 1. pakt s diablom, čiže odklon človeka od Božích zákonov buď na spôsob ich nedodržiavania, alebo priamej vzbury; 2. túžby a úspechy doktora Fausta, ktoré sú podmienené večnou nespokojnosťou, typickou pre človeka so západnou orientáciou (tzv. romantický nepokoj). Zaujímavým filmovým spracovaním je Švankmajerova *Lekce Faust*, ale možno sem zaradiť aj film Istvána Szabóa *Mefisto*, ocenený Oscarom. Film vznikol podľa kľúčového románu Klausa Manna, kde sa objavujú aj predstavitelia tretej ríše (H. Göring, J. Goebbels). I. Szabó posúva dej do všeobecnejšej roviny a týka sa to aj komunistickej diktatúry, s ktorou autor románu nemal bezprostredné skúsenosti (Žilka, 2000, s. 162 – 167).
  3. Text spracúva biblický (náboženský) námet (Judit, Salome). Televízna inscenácia klasickej tragédie P. O. Hviezdoslava *Herodes a Herodias* v réžii

M. Kákoša, v ktorej je hlavným hrdinom kráľ Herodes Antipas. Autor sleduje jeho vzostup, sprevádzaný útlakom, bezohľadnosťou, zradami, krvi-prelievaním, i jeho pád, príliš sa neodkláňajúci od pôvodnej drámy. Salome tu vystupuje skôr ako neskúsené dieťa, ale samotný dej sa úplne stotožňuje s pôvodnou drámou (Žilka, 2015a, s. 43 – 47). Umenie nemôže mať iba ilustratívny charakter na výklad teologických dogiem a teorém, napr. *Biblie*, ale musí obsiahnuť zápas veriaceho, ba i neveriaceho o pravdu, ktorý je plný napätia a dramatických peripetií. Oproti Genettovi, ktorý pokladá nadväznosť textu na žánrový systém za architextualitu (Broich, 1997, s. 180), budeme považovať práve nadväznosť posttextu (podľa Genetta hypertextu) na biblický základ vo funkcii pretextu (hypotextu) za architextualitu. Treba však poznamenať, že architext nie vždy existuje v písanej podobe, často je iba rekonštrukciou istého modelu z viacerých variantov, ale biblické námety majú vždy svoj prvovzor práve v Biblii (príbeh o Salome, príbeh a Jozefovi a jeho bratoch, Judášova zrada, život Ježiša Krista atď.). Uvedené témy sa neustále spracúvajú vo filmovom umení, hoci veľmi často podliehajú utilitárnemu zámeru. Iným príkladom je *Dekalóg* Krzysztofa Kieślowského ako cyklus televíznych filmov, z ktorých dva – *Krátky film o zabíjaní* a *Krátky film o láske* – boli prepracované aj na celovečerné filmy.

Prepis istého, obyčajne literárneho diela na dramatický text (v tomto prípade film) sa realizuje medziznakovým a niekedy aj medzižánrovým prepisom. Poznáme dva typy nadväznosti:

- a) afirmatívny (súhlasný) typ nadväznosti sa zakladá na rešpektovaní názorov príjemcu, na prispôsobení sa jeho názorom, presvedčeniu a vyznačuje sa taktom, tolerantnosťou. Z hľadiska tvorby ide o súhlasný postoj k predlohe, o zachovanie zámeru autora pôvodného diela. Väčšina filmov si zachováva celkovú koncepciu literárneho textu, neprináša zásadné zmeny v svetonázorovej orientácii spisovateľa a filmových tvorcov (príkladom môže byť aj film Mariany Čengel Solčanskej *Sviňa*, ktorý vychádza z románu Arpáda Soltésza, ale patria sem takmer všetky filmy slovenských i českých režisérov).
- b) kontroverzný (nesúhlasný) typ nadväznosti sa zakladá na nesúhlasnom stanovisku, ktoré je vyjadrené vo filme, k samotnej predlohe. Tento typ nadväznosti má polemický charakter, paródiou či satirou sa film vyrovnáva so svojou predlohou, ktorá má skôr vážny charakter (sem patria mnohé filmy parodizujúce totalitu).

Adaptácia literárneho diela do filmovej podoby sa uskutočňuje aj istými zmenami, ktoré sú výsledkom buď objektívnych, alebo subjektívnych príčin. Keďže ide o znakový prepis, samotný film vyžaduje úplne iné výrazové prostriedky ako literatúra. Ale popri tom sa často uplatňuje aj tvorivý princíp autora scenára či režiséra, takže

zmeny môžu mať aj subjektívne príčiny. Vcelku sa však adaptácia odlišuje od pôvodného diela uplatnením istých foriem a spôsobov prepisu:

1. eliminácia (vynechanie častí alebo istých prvkov); vynechávanie častí alebo postáv je bežným javom pri prepise literárneho diela na film. Podľa románu G. Grassa vznikol film V. Schlöndorffa *Plechový bubienok*. Grass opísal veľmi podrobne isté situácie, ktoré sú vo filme podrobené eliminácii. Jedna z hlavných postáv je Anna, autor spomína aj Anninho brata Vincenta. Režisér nepovažoval jej brata za príliš významnú osobnosť, tak ju nezakomponoval do scenára. Je celkom bežné, že sa vo filme postavy vynechávajú, ale ešte väčšmi to platí o opisných častiach, lebo tie vo filme ako vizuálnom umení nahrádzajú napríklad obrazy prírody alebo aj profil herca v istej úlohe. Mariana Čengel Solčanská sama tvrdí, že pri prepise románu Arpáda Soltésza *Sviňa* vynechala približne 60 % obsahu, tak vznikol scenár a potom aj samotný film. Vo filme dochádza k viacerým elimináciám oproti románu Arpáda Soltésza. V románe je riaditeľom resocializačného centra muž, hoci v skutočnosti hlavné slovo má jeho žena, pričom obidvaja sú homosexuáli. Vo filme je riaditeľkou žena (Diana Mórová), o jej mužovi sa film ani nezmieňuje, navyše nie je homosexuálka, o čom svedčí aj jej búrlivý sex s mafiánom Wagnerom. Vo filme sa vynecháva postava Lepeňáka, v románe on popravuje vyselektované obete na pokyny mafiánov. Tento film je zároveň dôkazom, že pokiaľ dráma na javisku zachováva takmer presný základ autorského rukopisu literárneho diela, vo filme je primárnym tvorcom príbehu režisér, aj keď tému mu poskytol literárny text (Chiarini, 1968, s. 38 – 39).
2. adícia (rozšírenie pôvodného diela o nové pasáže, prvky, časti), oproti eliminácii je rozšírením literárneho obsahu o nové postavy, dejové prvky a pod. Vo filme Jakubiska *Tisícročná včela* podľa románu Petra Jaroša je adíciou pohreb Martina Pichandu, keď postavy nesúce rakvu sa šmyknú a tá sa so zosnulým rúti dole z kopca a zastaví sa až v potoku. Táto udalosť nadľahčuje tragickosť situácie a môže vyvolať u diváka smiech. Leopold Lahola nakrútil film podľa románu Jana Weissa *Spáč ve zvěrokruhu* a prostredníctvom adície pridal do filmového deja postavu Kalimagdory, dokonca zmenil aj názov filmu oproti predlohe – *Sladký čas Kalimagdory*.
3. kontaminácia (z viacerých textov sa vytvára nový text); o tomto jave možno hovoriť aj v súvislosti s kompozíciou. Ako príklad možno uviesť sedem poviedok L. Balleka, ktoré vyšli pod názvom *Južná pošta*. Z nich vznikol film s uceleným dejom, ale s motívmi z viacerých častí knihy. Podobne postupovala aj scenáristka filmu *Pásla kone na betóne* – z poviedok Milky Zimkovej vznikol film, hoci základom, akýmsi východiskom je poviedka z konca knihy (*Vstupenka do neba*). Existujú prípady, keď sa z dvoch postáv vytvorí jedna postava. Známy román Alberta Camusa *Mor* bol sfilmovaný režisérom Luisom Puenzom v roku 1992. Z románových postáv Ramperta (novinára) a Tarroua (kronikára, ktorý

vedie denník) sa vo filme nachádza iba jedna postava. V samotnom filme je zaujímavé, že miesto deja aj samotný dej sa prenášajú do latinsko-amerického prostredia.

4. substitúcia, čiže výmena jedného prvku za iný (môžu sa zmeniť mená jednotlivých postáv alebo názvy lokalít). Vo filme môže nastať zámena postavy alebo aspoň zmena jeho mena. Hlavnou postavou a zároveň aj rozprávačom v románe L. Mňačka *Smrť sa volá Engelchen* je Voloďa. Tak ho nazvali sovietski velitelia partizánskeho oddielu, hoci je pôvodom Čech. Vo filme Elmara Klosa a Jána Kadára však vystupuje pod menom Pavel, teda nastáva substitúcia. Na princípe úplnej substitúcie je založený film Mariany Čengel Solčanskej *Láska na vlásku*. Prototypom deja je román Marka Twaina *Princ a bedár*, viažuci sa na obdobie vlády Henricha VIII. Dej filmu sa akoby odohrával v Uhorsku, princom je Matej (neskorší kráľ) a namiesto bedára je tu tulák Tomáš. Princovi sa nepáči princezná Beatrix (neskoršia kráľovná), preto ju prenecháva pre tuláka Tomáša, ktorý je navlas podobný princovi. Nastáva tu zámena postáv, ale v inom prostredí a s inými aktérmi.

Každý z týchto spôsobov má svoje špecifické znaky. Pri výpustke sa text zdynamizuje. Ak sa vypustí postava, vedľajší dej, opisné časti a pod., mení sa nielen realizácia, ale aj koncepcia diela. Rozšírením pôvodiny autor tvorivo vstupuje do originálu, lebo v ňom rozvíja isté významové časti, prípadne obohacuje výtvor o nové umelecké kvality, o čom svedčia niektoré prepisy rozprávok na bábkovú hru. Pri kontaminácii autor čerpá z viacerých prameňov, pôvodín, čo sa uplatňuje hlavne pri tvorbe niektorých televíznych hier. Substitúcia je prostriedkom na oživenie aj naturalizáciu deja, t. j. premiestnenia do domáceho prostredia. Adaptácia je teda prispôsobením ľubovoľného textu novej výpovednej situácii (sem zaraďujeme aj prípady, keď sa literárny text redukciou mení na text, ktorý sa využíva pri vyučovaní cudzích jazykov, čiže sem patria aj tzv. digesty) (Pavis, 2004, s. 26 – 27).

Z rozličných pretextov môže vzniknúť posttext, literárne diela menším či väčším rozsahom môžu byť východiskom pre vznik filmu. Filmové adaptácie môžu vzniknúť z viacerých literárnych žánrov: a) z novely (príkladom je už spomínaný film *Colette* Milana Cieslara na základe literárneho diela Arnošta Lustiga, ale aj televízny film *Tri gaštanové kone* v réžii Ivana Balaďu na základe lyrizovanej prózy Margity Figuli); b) z románu (*Smrť sa volá Engelchen* v réžii Elmara Klosa a Jána Kadára podľa románu Ladislava Mňačka); c) z drámy (príkladom je film *Polnočná omša* v réžii Jiřího Krejčíka podľa divadelnej hry Petra Karvaša). Pre vznik filmu však môže byť podkladom aj opera alebo muzikál, prípadne iný žáner.

Osobitným okruhom je ten spôsob adaptácie, keď z literárneho textu sa generuje dramatický text a z dramatického textu vzniká film. V tomto prípade sa adaptácia používa v dvoch významoch: a) vzťahuje sa na samotný proces premeny literárneho textu na dramatický text; b) výsledkom tohto procesu je nové umelecké

dielo (takto vzniká z literárneho diela nový film). Pri tomto procese sú isté posuny, ktoré sú sprievodnými znakmi každej transformácie. Ich výsledkom je nový text, ktorý sa zaraďuje k dramatickým žánrom alebo nadžánrom (ako typ filmu), lebo napr. v rámci filmového umenia jednotlivé adaptácie sa stávajú súčasťou niektorých typických filmových žánrov. Pod týmto termínom chápeme aj tieto žánre:[2]

- dobrodružný film
- akčný film
- dráma
- erotický film
- historický film
- horor
- katastrofický film
- film pre deti a mládež
- veselohra
- vojnový film
- kriminálny film
- melodráma
- hudobný film
- romantický film
- vedecko-fantastický film a fantasy
- nemý film
- triler
- western
- animovaný film

V inej klasifikácii pribúdajú v rámci filmového umenia aj ďalšie žánre (muzikálový film, road-movie, seriály, dokumentárny film a pod.). Ich výpočet v angličtine sa nachádza na internete.[3] Žánrové označenie slovenských filmov za roky 2011 – 2015 rozpracovala Katarína Mišíková, ktorá rozlišuje tieto žánre: sci-fi (*Immortalitas*), horor (*Zlo*), rozprávka (*Láska na vlásku*, *Sedem zhavranelých bratov*), muzikál (*Tanec medzi črepinami*), komédia (*Tak fajn*), triler (*Kandidát*, *Čistič*), dráma (*Miluj ma alebo odíď*), historické filmy (*Rukojemník*), sociálna dráma (*Cigán*, *Dom*, *Môj pes Killer*). Prirodzene, vo filmoch je často viacžánrovosť, film *Eštebák* je tragikomédiou, ale zároveň aj trilerom, ba aj drámou/komédiou (Mišíková, 2015, s. 22 – 23). Už samotné žánre naznačujú, že film značne prispel aj ku komercionalizácii umenia, má podiel na jeho vizualizácii (Žilková, 2006, s. 15 – 16).

Prenos z jedného znakového systému do druhého sa uskutočňuje pod vplyvom semiotickej opozície aktualizácia (modernizácia) – historizácia. Historizácia znamená uplatnenie autorského kódu, čiže pri adaptácii sa dôraz kladie na čas vzniku diela alebo na čas zahrnutý v texte. Opačným postupom je, keď sa téma aktualizuje, t. j. prenáša sa do súčasnosti. Vtedy dominuje čitateľský kód, kód príjemcu (Popovič, 1975, s. 175 – 176). Pri adaptácii sa však môže zmeniť aj priestor – dej *Othella* sa napr. môže preniesť do amerického veľkomesta, kde sú mrakodrapy, na uliciach prúdia davy ľudí a valia sa stovky áut. Pre Američanov sa naturalizuje samotná téma, lebo téma *Othella* sa prenáša do súčasnosti (Popovič, 1975, 186 – 188). Sa-

[2] Dostupné na internete: http://dmoziken.host.sk/index.php?c=World/Deutsch/Kultur/Film/Genres [cit. 2. 12. 2019].

[3] Dostupné na internete: http://directory.allianceweb.sk/index.php?c=Arts/Movies/Genres [cit. 2. 12. 2019].

motné posuny, ktoré nastávajú pri adaptácii, možno rozdeliť na základe Barthesovej teórie podľa jednotlivých kódov takto (Barthes, 1997, s. 32 – 34):

- akčný kód – určuje čitateľskú konštrukciu sujetu, zastupuje dejové sekvencie;
- kód enigmy – sekvencie textu, ktoré naznačujú, vyjadrujú prvky záhad, resp. tajomstiev v texte;
- sémický alebo konotatívny kód (kód typu, charakteru postavy: bohatstvo, mladosť); postava je súborom jednotlivých sém;
- symbolický kód založený na druhotnom význame textu (hore – dolu; vonku – dnu) – rozdiel medzi tematickým a symbolickým čítaním textu (príkladom môže byť *Lolita*, ktorá sa dá čítať ako pornografický román alebo ako román zosmiešňujúci freudizmus);
- kultúrny kód, založený na kultúrnom a sociálnom poznaní doby, má svoje subkódy: a) chronologický, t. j. určovanie časových rovín; b) topografický (lokálne názvy); c) onomastický (výber vlastných mien); d) naratívny, týkajúci sa pravidiel hovorenia (narácie) a rozprávania (Michalovič – Minár, 1997, s. 112 – 121).

Posledné tri kódy (konotatívny, symbolický a kultúrny) sú premenlivé pri transformácii, ale akčný a enigmatický kód vzdorujú, zabezpečujú nemenlivosť.

Existujú literárne diela a isté témy, ktoré sú častým námetom pre vznik nových filmov. Možno uviesť celý celý rad príkladov: niektoré drámy W. Shakespeara (*Hamlet*, *Othello*, *Romeo a Júlia*), atentát na ríšskeho protektora R. Heydricha, Jánošík ako prototyp ľudového hrdinu a pod. Príkladom na tento jav je aj literárne dielo Choderlosa de Laclosa *Nebezpečné známosti* (1782), ktoré sa stalo námetom viacerých filmov. Vynára sa otázka, čo je príčinou veľkého záujmu filmových tvorcov o tento román. Aj pri spracovaní tohto námetu si možno všimnúť, že všetky kódy podliehajú istej zmene, ale akčný kód (dej) a enigma prejavujú istú stálosť, nemenia sa.

Nebezpečné známosti reprezentujú vrcholné, kľúčové dielo epištolárneho žánru. Román francúzskeho autora vytvára dohromady 175 listov napísaných, odoslaných a doručených v priebehu piatich mesiacov. Mimoriadne bohatá a komplikovaná korešpondencia bola zostavená z početnej skupiny pisateľov s rozličnou mierou účasti. Celý súbor listov autor efektne ozvláštňuje ešte aj tým, že výmena správ závisí od prekvapivých okolností a vývoja deja.

Tento príbeh spracovali viacerí režiséri, medziiným aj Miloš Forman pod názvom *Valmont*. Režisér výrazným spôsobom mení sémický kód, lebo do popredia sa dostáva Valmont ako hlavná postava. Ale mení sa aj kultúrny kód, film obsahuje mnohé inovácie smerom k súčasným kultúrnym osobitostiam. Aj iné filmy Miloša Formana sú veľmi často adaptáciou, dokonca aj divadelný muzikál dokázal režisér transformovať do filmovej podoby. Príkladom je film *Vlasy*.

Existuje aj opačný postup: slovenská režisérka Mariana Čengel Solčanská najprv napísala scenár k vlastnému filmu o tajomnom mníchovi Cypriánovi, ktorý

žil v 18. storočí v Červenom Kláštore v pohorí Pienin. Na základe scenára v jej réžii vznikol film, ktorý mal premiéru v roku 2010. Podľa scenára pre rovnomenný historický film potom vytvorila aj román, ktorý vyšiel v tom istom roku. Román *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* je esteticky a umelecky rovnocenný s úspešným filmom (Žilka, 2015a, s. 20 – 21).

Filmové umenie často siaha na domáce literárne diela, ktoré režiséri v istom období trasformujú do filmovej podoby. Tento jav nazýva poľský literárny vedec Bogusław Bakuła autotematizmom v zmysle uzavretosti do seba, do vlastných dejín oproti experimentom (Bakuła, 1991, s. 6 – 8). Ako príklad uvádza aj román Thomasa Manna *Doktor Faustus*, ale sem by sme mohli zaradiť aj filmovú adaptáciu románu Ladislava Mňačka *Smrť sa volá Engelchen*, realizovanú režisérmi Elmarom Klosom a Jánom Kadárom (1965). Tomu dokonca predchádzal televízny film Ivana Balaďu (1960) na základe Mňačkovho románu (Macek, 2008, s. 119 – 133; Filová, 2011, s. 68 – 70). Za mediálnu aktualizáciu novely Dominika Tatarku *Panna zázračnica* pokladá jej filmovú adaptáciu Jelena Paštéková (Paštéková, 2011, s. 55 – 57). Režisérom filmu z roku 1966 je Štefan Uher.

Za osobitný prístup k vlastným dejinám možno pokladať aj rozličné spracovania Jánošíka ako ľudového hrdinu, lebo daná téma môže byť známa pre Poliakov a Čechov, ale v iných krajinách sotva poznajú tento príťažlivý príbeh pre umenie. Je pritom zaujímavé, že už aj film Martina Friča *Jánošík* (1935) bol nakrútený podľa divadelnej predlohy – podľa drámy Jiřího Mahena *Janošík* (1910). Pre médiá teda jánošíkovskú tematiku objavili českí umelci (Timko, 2014, s. 133 – 136). Zároveň si možno všimnúť, že aj výsostne národné témy môžu byť spracované na intermediálnom princípe. Príkladom je aj film Andrzeja Wajdu *Katyń* (2007) nakrútený podľa literárneho diela Andrzeja Mularczyka *Post mortem – Katyń*. Týka sa to aj tém, ktoré sú východiskom pre satiru alebo dielo (film), založené na humore. Takým pretextom je Kocúrkovo, viažuce sa na slovenskú a českú kultúru. Príkladom je film *U nás v Kocourkově* s Janom Werichom v hlavnej úlohe.

Adaptované dielo sa vždy nachádza na rozhraní medzi pôvodným dielom a novým textom a na jeho tvorbe sa podieľajú dva princípy: tvorivý a reprodukujúci (Juvan, 2000, s. 8 – 9). Ak prevažuje tvorivý princíp, vzniká nové umelecké dielo; menší zásah do tematickej výstavby textu je charakteristickým znakom tzv. reprodukčných žánrov. Na tomto podklade súčasná teória rozlišuje adaptačné nadväzovanie a metakomunikačné nadväzovanie. Adaptačným nadväzovaním sa tvoria texty umelecké, esteticky hodnotné. Metakomunikačné nadväzovanie charakterizuje vedecké a publicistické texty, ktoré hodnotia a vysvetľujú pôvodné literárne diela (interpretácia, recenzia, kritika).

Adaptácia je však v konečnom dôsledku aj žánrom medzitextového nadväzovania, lebo nové dielo sa tvorí na základe už hotového (jestvujúceho) umeleckého artefaktu rozličnými postupmi a spôsobmi. Filmová adaptácia sa teda týka nielen procesu vzniku filmu, ale vzťahuje sa aj na výsledný tvar filmu vytvoreného z li-

terárneho textu. Z pretextu vzniká posttext, ale zároveň aj samotný posttext sa označuje slovom (termínom) filmová adaptácia.

Literatúra

BAKUŁA, Bogusław: *Oblycza autotematizmu.* Poznań: Wydawnictvo WiS, 1991. 136 s. ISBN 83-00-03602-4.

BALÁZS, Béla: *Filmkultúra.* (*A film művészetfilozófiája*). Budapest: Szikra Kiadás, 1948. 255 s.

BARTHES, Roland: *S/Z*. Budapest: Osoris Kiadó, 1997. 331 s. ISBN 963 379 259 2.

BERNARD, Jan: Das blaue Licht – revisited (and reedited). In: Kaňuch, Martin (ed.): *Béla Balázs – chvála filmového umenia.* Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav – Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010, s. 120 – 132. ISBN 978-80-970420-0-4.

BROICH, Ulrich: Pola odniesień intertesstualności. Odniesienia do pojeddynczego tekstu. In: Janaszek-Ivaničková, Halina (ed.): *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej.* Warszawa: INSTYTUT KULTURY, 1997, s. 177 – 180. ISBN 83-85323-53-8.

BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace: hledání interdisciplináního dialogu. In: *Iluminace*, č. 1, 2010, s. 7 – 21. ISSN 0862-397X.

BUBENÍČEK, Petr: Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. In: *Česká literatura*, č. 2, 2013, s. 170 – 182. ISSN 0009-0468.

FILOVÁ, Eva: Smrť sa volá Engelchen – autorské východiská a presahy. In: Tvrdoň, Tomáš (ed.): *Metamorfózy slovenskej filmovej tvorby*. Nitra: Artéria – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2011, s. 63 – 76. ISBN 978-80-970651-9-5.

FOŘT, Bohumil: Kunderovy světy jako svědectví o reálných světech? Případ *Žert*. In: Fořt, Bohumil – Kudrnáč, Jiří – Kyloušek, Petr (eds.): *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery.* Brno: Host, 2012, s. 224. ISBN 978 80 7294 7.

HUTCHEONOVÁ, Linda: Co se děje při adaptaci. In: *Iluminace*, č. 1, 2010, s. 23 – 59. ISSN 0862-397X.

CHIARINI, Luigi: *A film gyakorlata és elmélete.* Budapest: Gondolat, 1968. 307 s.

JAMBOR, Ján: Intertextualita. In: Mikuláš, Roman (ed.): *Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery.* Bratislava: VEDA, 2016, s. 220 – 236. ISBN 978-80-224-1524-8.

JANIEC-NYITRAI, Agneszka: *V labyrintu možností. Dvanáct literárnovědných studií o próze Karla Čapka.* Budapest: ELTE BTK, Szláv Filológiai Tanszék, 2016. 202 s. ISBN 978-963-284-783-2.

JUVAN, Marko: *Intertekstualnost.* Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademie znanosti in úmrtnosti – Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, 2000. 323 s. ISBN 86-341-2084-8.

LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 140 s. ISBN 978-80-85187-51-9.
MACEK, Václav: *Dušan Hanák*. Bratislava: FOTOFO – Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum – Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, 1996. 191 s. ISBN 80-85739-10-0.
MACEK, Václav: *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 355 s. ISBN 978-80-85187-52-6.
MÁLEK, Petr: Adaptace jako „čtení proti srsti". Stokerův Dracula. In: *Iluminace*, č. 1, 2010, s. 101 – 127. ISSN 0862-397X.
MÁLEK, Petr: Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii. K některým aspektům adaptace klasické literatury. In: *Česká literatura*, č. 2, 2013, s. 183 – 217. ISSN 0009-0468.
MAREŠ, Petr: Vedlejší postavy, vedlejší motivy. K filmovým adaptacím dvou románů Jana Otčenáška. In: *Česká literatura*, č. 2, 2013, s. 218 – 239. ISSN 0009-0468.
MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a poštrukturalizmu*. Bratislava: Iris, 1997. 320 s. ISBN 80-88778-44-1.
MIKO, František – POPOVIČ, Anton: *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran, 1978. 386 s.
MIŠÍKOVÁ, Katarína: Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In: Mišíková, Katarína – Ferenčuhová, Mária (eds.): *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné východiská.* Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2015, s. 9 – 42. ISBN 978-80-89439-91-1.
NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury.* Brno: Host, 2006. 911 s. ISBN 80-7294-170-4.
PAŠTÉKOVÁ, Jelena: Mediálna aktualizácia kultúrnych obsahov – Slovenský literárny a filmový nadrealizmus v zázračnej panne Dominika Tatarku. In: Tvrdoň, Tomáš (ed.): *Metamorfózy slovenskej filmovej tvorby*. Nitra: Artéria – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2011, s. 45 – 59. ISBN 978-80-970651-9-5.
PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu.* Bratislava: Tatran, 1975. 293 s.
POPOVIČ, Anton: Estetická metakomunikácia. In: Miko, František – Popovič, Anton: *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia.* Bratislava: Tatran, 1978, s. 237 – 382.
PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovič: *Film, scenár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia.* Bratislava: Tatran, 1982. 476 s.
TIMKO, Štefan: Fričov *Jánošík* ako globálny populárny fenomén. In: Timko, Štefan (ed.): *Česká literatúra a film.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, 2014, s. 133 – 147. ISBN 978-80-558-0662-4.

VOIGT, Vilmos: *Úvod do semiotiky*. Bratislava: Tatran 1982. 256 s.
ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987. 439 s.
ŽILKA, Tibor: *Postmoderná semiotika textu.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2000. 204 s. ISBN 80-8050-246-3.
ŽILKA, Tibor: (*Post*)*moderná literatúra a film.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006. 187 s. ISBN 80-8094-041-X.
ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozofa v Nitre, 2011. 426 s. ISBN 978-80-8094-963-1.
ŽILKA, Tibor: *Dobrodružstvo teórie tvorby.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015a. 256 s. ISBN 978-80-558-074-3-0.
ŽILKA, Tibor: *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015b. 146 s. ISBN 978-80-558-0860-4.
ŽILKOVÁ, Marta: Vplyv globalizácie na mediálnu kultúru. In: Žilková, Marta (ed.): *Vplyv globalizácie na mediálnu kultúru.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 13 – 23. ISBN 80-8050-942-5.
ŽILKOVÁ, Marta: *Intertextuálne a intermediálne interpretácie.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2012. 214 s. ISBN 978-80-558-0109-4.
ŽILKOVÁ, Marta: Antigona v médiách. In: Inštitorisová, Dagmar a kol.: *Antigona – nedokončená „tertralógia"*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2013, s. 209 – 219. ISBN 978-80-558-0520-7.

Internetové zdroje

Dostupné na internete: http://dmoziken.host.sk/index.php?c=World/Deutsch/Kultur/Film/Genres [cit. 2. 12. 2019].
Dostupné na internete: http://directory.allianceweb.sk/index.php?c=Arts/Movies/Genres [cit. 2. 12. 2019].

Citované filmy

Agáva (r. Ondrej Šulaj, Slovensko, 2016)
Balada o vkladnej knižke (r. Franek Chmiel, Československo, 1985)
Cigán (r. Martin Šulík, Slovensko/Česko, 2011)
Colette (r. Milan Cieslar, Česko/Slovensko/Holandsko, 2013)
Červené víno (r. Andrej Lettrich, Československo, 1976)
Čistič (r. Peter Bebjak, Slovensko, 2015)

Dekalóg (v orig. *Dekalog*, r. Krzysztof Kieślowski, Poľsko, 1988)
Dom (r. Zuzana Liová, Slovensko/Česko, 2011)
Drevená dedina (r. Andrej Lettrich, Československo, 1954)
Eštebák (r. Juraj Nvota, Slovensko/Poľsko/Česko, 2012)
Herodes a Herodias (r. Martin Kákoš, Slovensko, 1996)
Immortalitas (r. Erik Bošnák, Slovensko, 2012)
Jánošík (r. Martin Frič, Československo, 1935)
Južná pošta (r. Stanislav Párnický, Československo, 1987)
Kandidát (r. Jonáš Karásek, Česko/Slovensko, 2013)
Katyń (r. Andrzej Wajda, Poľsko, 2007)
Krakatit (r. Otakar Vávra, Československo, 1948)
Kráľ umiera (r. Tomáš Pašteka, Československo, 1991)
Krátky film o láske (v orig. *Krótki film o miłości*, r. Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, Poľsko, 1988)
Krátky film o zabíjaní (v orig. *Krótki film o zabijaniu*, r. Krzysztof Kieślowski, Poľsko, 1987)
Láska na vlásku (r. Mariana Čengel Solčanská, Slovensko, 2014)
Legenda o lietajúcom Cypriánovi (r. Mariana Čengel Solčanská, Slovensko/Poľsko, 2010)
Lekce Faust (r. Jan Švankmajer, Česko/Francúzsko/Veľká Británia, 1993)
Mefisto (v orig. *Mephisto*, r. István Szabó, Západné Nemecko /Maďarsko/Rakúsko, 1981)
Miluj ma alebo odíď (r. Mariana Čengel Solčanská, Slovensko, 2012)
Modré svetlo (v orig. *The Blue Light*, r. Leni Riefenstahl, Béla Balázs, Nemecká ríša, 1932)
Mor (v orig. *La Peste*, Francúzsko/Veľká Británia/Argentína, 1992)
Môj pes Killer (r. Mira Fornay, Slovensko/Česko, 2013)
Obchod na korze (r. Ján Kadár, Elmar Klos, Československo, 1965)
Obsluhoval jsem anglického krále (r. Jiří Menzel, Česko/Slovensko/Nemecko/ Maďarsko, 2006)
Ostro sledované vlaky (r. Jiří Menzel, Československo, 1966)
Panna zázračnica (r. Štefan Uher, Československo, 1966)
Papierové hlavy (r. Dušan Hanák, Slovensko/Švajčiarsko/Francúzsko/ Nemecko, 1995)
Pásla kone na betóne (r. Štefan Uher, Československo, 1982)
Perličky na dne (r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Československo, 1965)
Plechový bubienok (v orig. *Die Blechtrommel*, r. Volker Schlöndorff, Západné Nemecko/Francúzsko/Poľsko/Juhoslávia, 1979)
Pole neorané (r. Vladimír Bahna, Československo, 1953)
Polnočná omša (r. Jiří Krejčík, Československo, 1962)

Pomocník (r. Zoro Záhon, Československo/Maďarsko, 1981)
Postřižiny (r. Jiří Menzel, Československo, 1980)
Prelet nad kukučím hniezdom (v orig. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, r. Miloš Forman, USA, 1975)
Príbeh o Antigone (r. Vido Horňák Československo, 1964)
Rukojemník (r. Juraj Nvota, Slovensko/Česko, 2014)
Sedem zhavranelých bratov (r. Alice Nellis, Česko/Slovensko, 2015)
Skřivánci na niti (r. Jiří Menzel, Československo, 1969)
Sladký čas Kalimagdory (r. Leopold Lahola, Československo/Západné Nemecko, 1968)
Slavnosti sněženek (r. Jiří Menzel, Československo, 1983)
Smrť sa volá Engelchen (r. Ivan Balaďa, Československo, 1960)
Sviňa (r. Mariana Čengel Solčanská, Rudolf Biermann, Slovensko, 2020)
Tak fajn (r. Paľo Janík ml., Slovensko, 2012)
Tanec medzi črepinami (r. Marek Ťapák, Slovensko, 2012)
Temné slunce (r. Otakar Vávra, Československo, 1980)
Tisícročná včela (r. Juraj Jakubisko, Československo/Západné Nemecko/ Rakúsko, 1983)
Tri gaštanové kone (r. Ivan Balaďa, Československo, 1966)
U nás v Kocourkově (r. Miroslav Cikán, Československo, 1934)
Valmont (v orig. *Valmont*, r. Miloš Forman, Francúzsko/Veľká Británia, 1989)
Vlasy (v orig. *Hair*, r. Miloš Forman, USA/Západné Nemecko, 1979)
Zlo (r. Peter Bebjak, Slovensko, 2012)
Žert (r. Jaromil Jireš, Československo, 1968)

Kontakt

prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
tzilka@ukf.sk

DIŠTANCIA AKO NARATÍVNA STRATÉGIA MEDZI LITERATÚROU A FILMOM[1]

Pavol Markovič

Abstract: The paper analyzes works of Central European literature and cinematography and the strategy of distance in various structural levels of works: narrative, expressive and thematic. It also examines its potential in depicting anthropological constants in works of art. It distinguishes two basic types of distance: semantic and structural. Based on literary works and their film adaptations, it considers the use of the concept of distance and its ability to multiply the aesthetic effect. At the same time, the paper examines the potential, function and intentionality of the distance.

Keywords: strategy of distance, novel, film adaptation, narration, representation, semantic and structural distance

Termín dištancia v literárnoteoretických slovníkových a prehľadových prácach nefiguruje samostatne,[2] ale ako vedľajší termín pri výklade iných pojmov a konceptov. V teórii literatúry pri problematike nepriameho pomenúvania predmetu, v definícii literárnosti, pri pojme literárnej metódy a pod. možno hovoriť o príbuzných pojmoch, ako sú substitúcia, proxemika, vypovedanie mlčaním, ale dištancia nie je vyčleňovaná ako samostatný koncept a je len subsumovaná v iných kontextoch. Jedným z dôvodov menšej miery reflexie tohto pojmu je jej evidentnosť a jej zdanlivá zameniteľnosť s inými, čiastkovými postupmi.

Implicitný a samozrejmý status dištancie ako spôsobu zobrazovania je pritom paradox, pretože, ak začneme od základov, teda od samotného znaku a znakovosti, akékoľvek pomenúvanie, vzťah referencie (či už je jednoduchý alebo komplexný) je dištančný. Znak, zastupujúci niečo iné, je elementárnym príkladom dištančného zobrazovania (akéhokoľvek) predmetu.[3]

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989* na základe zmluvy č. APVV-18-004.

[2] Máme na mysli napr. referenčné prehľadové publikácie: Nünning (2006), Müller – Šidák (2012).

[3] Esejisticko-filozofickým pátosom dištančnú povahu jazyka vystihuje aj reflexia Friedricha Nietzscheho: Jazyk „jen označuje vztahy věcí k lidem, a aby je vyjádřil, sahá k nejsmělejším metaforám. Nervový vzruch nejprve přenesen v obraz! první metafora. Obraz zase ztvárněn ve zvuk! druhá metafora. A pokaždé úplné přeskočení celé sféry rovnou do nějaké docela jiné a nové“ (Nietzsche, 2007, s. 12). U nemeckého filozofa vedie takýto smer

Dištancia je jazyku inherentná a je vlastná aj jeho odvodeným či špeciálnym režimom zobrazovania, akým je v širokom zmysle literárna narácia, ale aj kinematografický artefakt. O dištancii možno uvažovať nielen ako o nevyhnutnosti vyplývajúcej zo znakovej podstaty jazyka, ale na vyššej rovine aj ako o literárnej, resp. zobrazovacej metóde.

Dištancia ako inherentná danosť jazyka a vôbec procesu semiózy, je indikovaná a tematizovaná nielen v teórii, ale aj v umeleckých literárnych textoch. Frapantným príkladom stvárnenia straty bezprostrednosti v jazyku je napr. známy text Huga von Hofmannsthala *List lorda Chandosa*: „jazyk, v němž by mi snad bylo dopřáno nejen psát, ale také myslet, není ani latina, ani angličtina, ani italština, ani španělština, je to jazyk, z něhož neznám jediné slovo, jímž ke mně němé věci hovoří" (Hoffmansthal, 1998, s. 50 – 51).[4]

Vlastnosť dištancie ako definičný znak umeleckých semiotických systémov literatúry a kinematografie je ich spoločným menovateľom, aj keď je potrebné rozlišovať jej mieru a funkčnosť. Prvou diferenciáciou je chápanie dištancie ako procesuálneho pojmu týkajúceho sa postupu a formy – teda označujúceho – a na druhej strane ako tematického pojmu týkajúceho sa ideí, pojmov, konceptov, reality a pod. – teda označovaného. Reflexie o tomto pojme nevyhnutne smerujú aspoň k náznaku typológie dištancie. Jej základom je rozlíšenie dvoch typov, a to konštrukčnej a tematickej, resp. sémantickej, pričom medzi týmito dvoma podobami dištancie existuje prienik.

Dištancia ako naratívna stratégia v literatúre má principiálne bližšie k ideovej (tematickej, motivickej, sémantickej) dištancii. Vo filme je zas dištancia viac výrazovou, naratívnou stratégiou a je viac doménou označujúceho. Pre film je inherentný heterodiegetický a metadiegetický rozprávač, resp. je vždy prítomný aspekt kamery, uhla pohľadu ako súčasť či zložka rozprávača, a to aj vtedy, ak je vo filme prítomný klasický intradiegetický (izodiegetický alebo autodiegetický) rozprávač. Filmová dištancia tak viac upozorňuje a exponuje utvorenosť a konštruovanosť komunikátu a je preto najmä metanaratívnym prostriedkom. Nazvime túto vlastnosť aj semiotizujúca povaha filmovej dištancie.

úvah k etickým dôsledkom ako prehodnocovanie všetkých hodnôt: „Co je tedy pravda? Pohyblivé vojsko metafor, metonymií, antropomorfismů, zkrátka lidských relací, které – poeticky a rétoricky vystupňovány – byly přeneseny, vyzdobeny a které po dlouhém užívání připadají lidu pevné, kanonické a závazné: pravdy jsou iluze, o nichž člověk zapomněl, že jimi jsou, metafory, jež se opotřebovaly a pozbyly smyslové síly..." (ibid., s. 14). Pre kontext reflexie dištancie ako literárnej, naratívnej a zobrazovacej metódy sú tieto Nietzscheho slová však len v úlohe doplnku.

[4] Autor listu akoby hľadal stratenú a principiálne nemožnú bezprostrednosť, akoby chcel vynechať jazyk z komunikácie, ostenzívne vnímať veci a javy také, aké sú bez zastupujúcich znakov.

V literatúre je dištancia najmä tematická – v našich príkladoch je prítomná už v príznakoch témy holokaustu, 2. svetovej vojny, dehumanizácie a zvecňovania človeka a jeho hodnoty. Vo filme je, naopak, veľmi silná procesuálna dištancia, teda súvisiaca so spôsobom zobrazenia.

Každá dištancia je kontrastná, teda zastupuje, interpretačne evokuje svoj opak, opak bezprostredne vnímaného, teda jej intencia je potenciálne humanizujúca. Tento potenciál dištancie je, pochopiteľne, spoločný pre literatúru aj film, keďže ide o príznak umenia ako takého.

Nositeľom postoja dištancie (teda jej sémantického typu) môže byť sám protagonista, postava alebo, naopak, môže ňou byť zasahovaný. Prirodzený je postoj vlastnej dištancie napr. postave románu Imreho Kertésza *Bezosudovosť* (a rovnomenný film túto podobu dištancie do značnej miery zachováva). Dištancia Gyuriho Kövesa vyplýva najprv čiastočne z naivity a jeho nízkeho veku, ale stáva sa reflektovaným postojom. Je v danej situácii možným spôsobom, ako ostať osobnostne integrálny a ako vnútorne prežiť. Paradoxom dištancie v tomto prípade je, že môže znamenať nevedomosť postavy o niečom, ale aj vzrastajúce vedomie o tom – od anticipovaného vytesneného vedomia až k reálnemu uvedomeniu zla.

Príkladom odlišnej naratívnej situácie je vytváranie dištancie jednou postavou pre inú. Taký je vzťah postáv otca a syna vo filme *Život je krásny*. Dištanciu udržiava otec a tá zasahuje dieťa, znásobuje odstup od situácie, spôsobený prirodzene detskou optikou a naivnosťou. Otec udržiava syna Giosuého v rámci civilnosti a zdania každodennosti napriek absurdnosti a tragike diania v transporte a koncentračnom tábore.

Ďalším typom dištancie je postup, keď je budovaná narátorom, nie postavou. Je samotným konštrukčným a nosným princípom. Veľmi výrazne sa takýto postup uplatňuje vo filme Lászlóa Nemesa *Saul Fia* (*Saulov syn*). V tomto filme je nositeľom narácie kamera, resp. jej pohľad, ktorý vníma udalosti z vlastnej perspektívy úzadia. Obraz udalosti je často prekrytý záberom na chrbát protagonistu a je v podstate len domýšľaný recipientom a jeho apercepčným aparátom.

Dištancia často subsumuje prebytok expresivity a v prvom pláne zdanlivo vedie k recepčnej dištancii, resp. anestetizácii pôvodnej citlivosti recipienta, voči zásadným antropologickým obsahom. Recipient zdanlivo stráca citlivosť na zvýšenú mieru antopologickej konotácie, vážnosti a pod. V skutočnosti postup dištancie vedie cez parciálnu anestéziu k celkovej senzitivizácii a do istej miery k axiologickej humanizácii cez obraz jej opaku. V uvedenom filme *Saulov syn* sa dištancia vytvára primárne depersonalizáciou rozprávača smerom z personálneho hlasu na pohľad kamery, ktorý je navyše zastretý postavami alebo predmetmi a jadro obrazu je len tušené.

Relevantným priestorom pre reflexiu postupu dištancie pri zobrazovaní je porovnávanie literárneho prototextu a filmového scenára, resp. kinematografickej adaptácie textu.

V knihe Jerzyho Kosińskiho *Pomaľované vtáča* je dištancia budovaná expresivitou, samotnou témou násilia, teda sémanticky pomocou radenia expresívnych obrazov, ale vo filme je formovaná najmä konštrukčne – napr. absenciou hudby a čiernobielou paletou[5] – a najmä vynechaním personálneho rozprávača v prvej osobe a jeho dôslednou transformáciou na rozprávača – kameru.

Cieľom uplatnenia takéhoto postupu, nakoľko možno intenciu rekonštruovať či pripísať dielu, je napokon humanizácia recipienta pomocou estetickej komunikácie, ale nie v zmysle tradičného jednostranného humanizmu ako apoteózy ľudskosti, ale ako vykreslenie axiologicky vysokého profilu človeka poukázaním na jeho ambivalenciu – na dvojznačnosť slov človek, ľudské a to, že obsahujú potenciál dobra aj zla, vysokého aj nízkeho a sú teda existenciálne a ontologicky paradoxné.

Motívy dištancie v literárnom texte sa často realizujú ako motívy hovorenia, reči, rozumu (Kosiński, 2019, s. 36), pamäti (ibid., s. 41), resp. ich straty, narušenia či inej modifikácie. V tomto kontexte je symptomatická posledná veta z románu *Pomaľované vtáča*: „*Zasa, ešte raz, znova a opäť som sa presvedčal, že sa mi vrátila reč, že je moja a nechce mi utiecť cez otvorené balkónové dvere*“ (Kosiński, 2019, s. 221) Románový narátor sa uisťuje, stabilizuje pred hrozbou úplnej dištancie.

Špeciálnym spôsobom uplatnenia postupu dištancie je reifikácia, či zvecňovanie človeka, subjektu v rozličných kontextoch. Ľudia, protagonisti literárnych textov aj filmových adaptácií najmä pri antropologicky vypätých a príznakových témach vojny, holokaustu a ďalších sú veľmi často dehumanizovaní, no existuje aj opačná forma reifikácie človeka. Príkladom je segment z textu *Pomaľované vtáča*, v ktorom umrela stará pestúnka chlapca. Ten pozoruje: „*Plamene sa priblížili k vedru, v ktorom si* [pestúnka] *máčala chodidlá. Musela tú páľavu cítiť, ale ani sa nepohla. Obdivoval som jej výdrž. Sedela tam celú noc a celý deň a ani sa nepomrvila*“ (ibid., s. 15). Chlapec ju stále chápe ako živú, aj keď je už mŕtva, hoci jeho samotného väčšinou berú ako vec a objekt nenávisti. Tento segment zároveň naznačuje, že dištancia má v dielach aj svoju sofistikovanú protiváhu, ktorá jej účinok podčiarkuje, nie neguje.

Centrálny motív pomaľovaného vtáčaťa taktiež smeruje k významu dištancie, resp. odcudzenia. Vtáčkar zasahuje do života jednotlivého zvieraťa – pomaľuje ho, farebne označí a to spôsobuje odvrhnutie vtáčaťa pôvodným kŕdľom. Odcudzenie je spôsobené vonkajším zásahom a je akýmsi priemetom osudu hlavného protagonistu tohto textu, resp. filmu.

---

[5] Pri elementárnej fakticite voľby farebnej, resp. čiernobielej palety pripomeňme napr. zvýraznenie červenej farby oblečenia živého a neskôr mŕtveho dievčatka vo filme *Schindlerov zoznam*. Farebný motív v čiernobielom filme tu vyznieva prvoplánovo, ako jednoduchý orientačný znak až navádzajúci diváka k uvedomeniu si kontrastu života a smrti.

Pri porovnaní stvárnenia a typov dištancie v románe *Pomaľované vtáča* a jej kinematografického pendantu je viditeľná všeobecná tendencia filmu k transformácii, resp. obohateniu sémantického typu dištancie o jej konštrukčný typ a vytváranie synergického efektu ich spojením vo filme.

Zaujímavou podobou dištancie disponujú texty Imreho Kertésza**.** Tá je v jeho dielach najmä sémantická (napr. keď protagonistu, chlapca v tábore smrti, berú ako vec), ale vždy je spojená s rámcom rozprávania, teda prechádza ku konštrukčnému typu dištancie. Ten vzniká na základe vekového odstupu rozprávača, keď nesentimentálne pomenúva vlastnú skúsenosť z chlapčenských rokov.

Jedným pomenovaním dištancie Kertészovej *Bezosudovosti* je napätie medzi každodennosťou a apokalypsou, ktoré vzniká tým, ako sa pôvodná každodennosť mení na neustálu hrozbu smrti. Napokon sa všednou stáva práve táto hrozba. Román, a filmu sa to podarilo viac-menej zachovať, postupuje ďalej a približuje to, ako (mladý, štrnásťročný) človek reaguje na apokalypsu. Najprv ju len tuší, nemá dostatok informácií, istý čas aj v táboroch protagonista akoby vnímal peklo v kóde a optike civilnej každodennosti, až neskôr sa jeho naivita redukuje. Na druhej strane práve táto perspektíva naivity znamená možnosť prežitia nielen vo fyzickom zmysle (čo je v tábore vecou náhody), ale aj v zmysle osobnostnej integrity, keď je postoj naivity spôsobom, ako sa nepoddať ani najhorším situáciám. Komunikácia dvoch semiotických systémov, resp. transpozícia literárneho textu do filmovej podoby (a medzifázy scenára) sa pri diele Imreho Kertésza ukazuje najmä v realizácii kategórie rozprávača a v naratívnej konfigurácii. V románe je dôsledne uplatnená ich-forma rozprávania a dbá sa aj na sémantiku tejto perspektívy, napríklad sa zachováva vekovosť rozprávača, ktorým je štrnásťročný chlapec. Ak sa v románe tlmočia politické myšlienky alebo jednoducho idey, ktoré si v tomto veku nesformuluje ani taký bystrý pozorovateľ, akým je Gyuri Köves, tak sú uvedené v úvodzovkách. Köves si na tieto repliky z dialógov dospelých len spomína a cituje ich. Zároveň sa tým vyjadruje aj pravdepodobný odstup od týchto myšlienok.[6] Filmová adaptácia románu uplatňuje paralelne dve formy rozprávača, teda okrem ich-formy aj er-formu. Prvá je realizovaná ako prednášaný komentár hlavnej postavy s primerane syntetizujúcim charakterom výpovede a druhá forma sa realizuje ako ukazovanie udalostí.

Inštancia rozprávača v románe má svoju viditeľnú štruktúru a ten má charakteristický postoj. Na jednej strane prevažuje rozprávač so svojou vekovosťou, ale zároveň si čitateľ uvedomuje aj staršieho rozprávača, a to najmä v syntetickom zábere románu, keď uvažuje o kategórii šťastia a iných antropologických danostiach aj v extrémnych a nihilistických podmienkach.

---

[6] Samozrejme, ide o exponované výpovede, ktorých rozmer chlapec len tuší a sám konštatuje, že aj keď „*som nerozumel presne jeho úvahám, najmä tomu som nerozumel, čo hovoril o Židoch, ich hriechu a Pánu Bohu, jeho slová ma chytili za srdce*“ (Kertész, 2000, s. 19).

Vo filme je rozhranie medzi dvoma formami rozprávania vypuklé. Rozprávačský komentár v prvej osobe a zobrazenie dejových sekvencií zároveň zodpovedajú typom rozprávania v móde *telling* a *showing*, čo znamená, že z hľadiska kategórie rozprávača je film rozšírením možností oproti pôvodnému textu.

Filmová *Bezosudovosť* napokon rozvíja viac symbolický jazyk a vzhľadom na povahu média zdôrazňuje vizuálne obrazy, nie reflexívne textové segmenty. Niekedy sú tieto obrazy svojou inštruktívnosťou a sugestívnosťou na hranici mierneho zjednodušenia vzhľadom na pôvodný text, na druhej strane realizujú komplementárnu povahu filmového artefaktu ako rétorickej, teda postojovej a na pôsobenie a účinok zameranej amplifikácie.

Reflexiu pojmu a typov dištancie podnecuje jej častý a systémový výskyt v múzickom zobrazovaní naprieč semiotickými systémami literatúry a kinematografie. Tendencie v jej uplatňovaní sa mierne líšia, keďže dištancia v literatúre je najčastejšie tematická, zatiaľ čo vo filme je prítomný typ dištancie, ktorý sme pomenovali ako konštrukčný. Film má navyše tendenciu k hybridizácii a spájaniu týchto typov a znovu sa ukazuje ako metaartefakt voči literárnemu dielu, ak z neho vychádza, či už ako adaptácia alebo voľnejšie nadväzovanie. Funkcia dištancie je však univerzálna pre oba systémy a tou je vyvolanie senzitivizácie recipienta pomocou parciálnej anestézy. Má priviesť reflektujúceho príjemcu k scitlivovaniu a humanizácii, nie však ku konformnej, ale transgresívnej humanizácii.

Literatúra

HOFFMANSTHAL, Hugo von: *Lucidor a jiné prózy.* Praha: Slovart, 1998. 133 s. ISBN 80-7209-054-2.

KERTÉSZ, Imre: *Bezosudovosť.* Bratislava: Slovart, 2000. 210 s. ISBN 80-7145-479-6.

KOSIŃSKI, Jerzy: *Pomaľované vtáča.* Bratislava: Ikar, 2019. 237 s. ISBN 978-80-551-6280-5.

MARKOVIČ, Pavol: Významotvorné rezonancie literárneho a filmového znaku v románoch Imreho Kertésza a Lászlóa Krasznahorkaia a ich filmových adaptáciách. In: Timko, Štefan (ed.): *World literature studies.* Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, č. 3, 2019, s. 80 – 88. ISSN 1337-9275.

MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.): *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů.* Praha: Academia, 2012. 699 s. ISBN 978-80-200-2048-2.

NIETZSCHE, Friedrich: *O pravdě s lži ve smyslu nikoli morálním.* Praha: Oikoymenh, 2007. 59 s. ISBN 978-80-7298-281-3.

NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy.* Brno: Host, 2006. 911 s. ISBN 80-7294-170-4.

Citované filmy

Človek bez osudu (v orig. *Sorstalanság*, r. Lajos Koltai, Maďarsko/Nemecko, Veľká Británia/Izrael/Francúzsko/USA, 2005)
Nabarvené ptáče (r. Václav Marhoul, Česko/Slovensko/Ukrajina, 2019)
Saulov syn (v orig. *Saul fia*, r. László Nemes, Maďarsko, 2015)
Schindlerov zoznam (v orig. *Schindler's List*, r. Steven Spielberg, USA, 1993)
Život je krásny (v orig. *La vita è bella*, r. Roberto Benigni, Taliansko, 1997)

Kontakt

Mgr. Pavol Markovič, PhD.
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. Novembra 5
080 01 Prešov
Slovenská republika
pavol.markovic@unipo.sk

ADAPTAČNÁ VARIABILITA V MEDIÁLNEJ TVORBE

Marta Žilková

Abstract: In the article, the author examines the functions of adaptation in the past and in the postmodern period. Adaptation is most often associated with visual art, therefore it often leans on fashion trends and commercialization. However, adaptations sometimes also emphasize the timeliness of the values of the original work. The authors of adaptations often promote their own creative concept, their own authorial contribution and present the original work under their own name. The recipient and the strategy of the new author play a significant role in the adaptations of literature to mass media art. The author of the article monitors the functional shifts which occur in adaptations. He presents the shifts on the television films *Falconer Thomas* (*Sokoliar Tomáš*) and *Coffeeshop Lyra* (*Kaviareň Lýra*) and in the television production Eugen Ionesco: *Exit the King* (*Kráľ umiera*).

Keywords: functional shifts in adaptations, new author's strategy

Možno si niekto zo súčasníkov, ale skôr príslušníci staršej generácie spomínajú na slávne televízne pondelky. Boli to televízne inscenácie, zväčša adaptácie známych románových predlôh. Keďže sa vysielali každý pondelok, televízna dramaturgia nemala k dispozícii toľko pôvodných televíznych drám, aby nimi naplnila týždennú produkciu, preto sa utiekala k adaptáciám prozaických, resp. divadelných diel. Podobne sa postupovalo a postupuje aj v rozhlase a vo filme. V minulosti televízne a rozhlasové inscenácie boli v „službách" umeleckej literatúry, zastupovali v skrátenej podobe čítanie beletrie, v prípade televíznych a rozhlasových prepisov divadelných hier aj divadlo. Ich hlavnou úlohou z dnešného hľadiska bolo nielen vzdelávanie a umelecký zážitok, ale aj únik z predpisovaného socialistického realizmu.

V období postmoderny adaptácie nadobúdajú nové funkcie. Súvisí to aj so stavom umenia a kultúry a s ich postavením v záujmovej sfére príjemcu. Vo všeobecnosti platí, že do popredia sa dostáva tzv. vizuálne umenie, ktoré vytláča všetko ostatné do úzadia a núti napr. tlač a knihy bojovať o zabraté územie. Výstižne charakterizoval súčasnú postmodernú situáciu Denis McQuail v publikácii *Úvod do teorie masové komunikace* (1999, s. 48): „Postmodernizmus jako sociálně-kulturní filozofie podrývá tradiční představu kultury jako něčeho ustáleného a hierarchizovaného. Svou podstatou se staví proti koncepci ustálených měřítek a kánonů v umění a kultuře. Dává přednost těm projevům kultury, které jsou pomíjivé, momentální, povrchní, obracejí se více na cit něž na rozum. Postmoderní kultura je prchavá, nelogická, ka-

leidoskopická a požitkářská. V podmínkách masových médií dáva přednost audiovizuálním médiím před tištěnými a módě před tradici."

Najčastejšie je adaptácia spájaná s vizuálnym umením, ktoré mnohokrát inklinuje k módnym trendom a ku komercializácii. Autori vyhľadávajú adaptácie aj vtedy, keď prostredníctvom uznávaného adaptovaného pretextu chcú osloviť príjemcu a upozorniť ho na aktuálnosť hodnôt pôvodného diela. Snažia sa pritom presadiť vlastnú tvorivú koncepciu, vlastný autorský vklad, aby zvýraznili, podčiarkli pôvodný literárny či divadelný text. Niektoré adaptačné procesy sú v súčasnosti značne obľúbené, lebo umožňujú využívať postupy kodifikované postmodernou poetikou, ako sú montáž, strih, rekompozícia a pod. Ich použitím klasické diela nadobúdajú podobu požadovanú v súčasnosti. V tejto súvislosti dochádza v divadelnom či masmediálnom umení k zaujímavému javu, čo znamená, že transformačný proces tu často prebieha iba na báze realizácie. Výrazné, často dokonca postmoderné významové posuny nastávajú až vo výslednom, napr. javiskovom či filmovom tvare. Takto vytvorené diela sa často vydávajú za pôvodné autorské texty, zabúdajúc na autora pretextu. Spor o autorstvo diel, do ktorých sa istým spôsobom zasahovalo, sa tiahne dlhé roky a pravdepodobne ani dnes to nie je ukončený proces.

Pri adaptáciách literatúry do masmediálneho umenia značnú úlohu zohráva príjemca a stratégia nového autora. V tejto súvislosti sa text chápe ako výsledok interakcie autora s príjemcom, čo znamená, že autor textu „vpisuje" doň percipienta. Autor adaptácie teda dobre ovláda očakávania diváka alebo poslucháča daného média a svoje zásahy, posuny, transformáciu tomu prispôsobuje. Napríklad v období „mečiarizmu" bolo veľmi populárne parodovať politické prejavy vtedajších politikov. Dobrým príkladom je voľná dramatizácia Zúbkovej novely *Ako sa čertík Floriš dostal do neba* (za socializmu bol text zakázaný), ktorú pre rozhlas zdramatizoval P. Gregor pod názvom *Nanebevstúpenie čertíka Floriša*. Autor adaptácie dokomponoval scénu súdneho pojednávania a značne rozšíril materiál epickej predlohy (amplifikácia), pričom parodoval slovenské súdnictvo. Realizácia tento prvok posilnila tak, že hlas jedného zo sudcov pripomína vtedajšieho neblaho známeho poslanca za HZDS Augustína Mariána Húsku. Čo spôsobil uvedený transformačný proces, či neporušil invariantné jadro, jeho význam, výpovednú, ale aj umeleckú hodnotu, je z hľadiska nového textu diskutabilné. Dnešný príjemca už nepozná parodizovanú osobnosť, čím sa aktualizácia stráca, a teda aj jej výpovedná hodnota a údernosť. Použitie aktualizácie zapríčiňuje aj tzv. podenkovosť mediálnych diel.

Adaptácia sa okrem vizuálnych médií viaže aj na audiálne, hlavne na rozhlas, kde sa používa termín dramatizácia. V súčasnosti sa dramatizácia pokladá za druh adaptácie, pričom ju nemožno zamieňať s dialogizáciou a charakterizovať ako prepis literárneho textu do dramatickej podoby. Popri rozhlasovej dramatizácii existuje aj divadelná, ale aj operné a muzikálové libretá. Prepis do televíznej či filmovej podoby sa pokladá za adaptáciu, lebo ide o prevod textu z jedného umenia

do iného, zvyčajne z verbálneho do vizuálneho (*Encyklopédia dramatických umení Slovenska*, 1989, 1990; Žilka, 1984, 2006; Pavis, 2004; Žilková, 2006).[1]

V procese adaptácie dochádza k rozličným posunom podľa uváženia autora adaptácie, spoločenského želania, objednávky príjemcu, módnych tendencií atď. V snahe posilniť recepčný zážitok dochádza v adaptácii k rozličným posunom na rozličných rovinách. Na makroštylistickej rovine textu ide najčastejšie o aktualizáciu, lokalizáciu a komercializáciu.

Ukazuje sa, že tendencia nevymýšľať nové témy, iba ich zatraktívniť, napríklad prepisom do módnych žánrov a podôb (muzikály, seriály, animované filmy), pridávaním komerčných prvkov a postupov, porušovaním tabu na úrovni témy a hlavne jazyka, sa stáva čoraz častejším javom aj na masmediálnej či divadelnej scéne. Kam sa až možno dostať v procese adaptácie s použitím aktualizácie, dokladá napr. animovaný film *Ben Hur*, známy z viacerých filmových spracovaní. Autori filmu dej zostručnili na najvyššiu možnú mieru, takže vznikol akčný príbeh, v ktorom problém kresťanstva stratil svoje opodstatnenie, ostal iba prívlastkom, charakterizačným prvkom hlavnej postavy. Posuny môžu do značnej miery zmeniť výpovednú hodnotu adaptovaného diela. Závisí od množstva použitých výrazových prostriedkov, od spôsobu ich aplikácie a autorských zámerov. Môže sa stať, že novovytvorené dielo sa už len v istých bodoch dotýka pretextu a jeho autor ho už pokladá za vlastné originálne dielo, odvolávajúc sa na použitie motívov pôvodného diela. V takom prípade už nejde o adaptáciu, iba o voľné nadväzovanie. K posunom dochádza aj vnútri adaptovaného textu. Najčastejšie sa dotýkajú deja, postáv, času a jazyka.

Niektoré posuny sa pokúsime prezentovať na konkrétnych ukážkach.

1. *Sokoliar Tomáš* – komerčné posuny v zážitkovosti filmovej podoby

Sokoliar Tomáš – pôvodne novela J. C. Hronského – poslúžila ako základ pre rovnomenný film. Príbeh o osobnej slobode človeka i vtáka priťahoval viacerých au-

[1] Toto členenie sa opiera či vychádza z Jakobsonovho semiotického triedenia prekladov, na čo upozornil už A. Popovič (1975).
Roman Jakobson:
a) vnútrojazykový preklad:
- v rámci jedného jazyka, napr. zo staršej podoby do súčasnej, reformulácia, skrátené alebo adaptované verzie textu;

b) medzijazykový:
- z jedného jazyka do iného (z jedného prirodzeného jazyka do iného);

c) intersemiotický:
- z jedného znakového systému do iného, napr. z prirozeného jazyka do umelého logického jazyka (dostupné na internete: http://prekladanijehracka.blogspot.com/2011/01/typy-prekladu.html [cit. 6. 11. 2018]).

torov, napr. O. Sliackeho, ktorý novelu zdramatizoval do podoby rozhlasovej hry. Novela má vzrušujúci dej, krásnu prírodnú scenériu, zaujímavé ľudské vzťahy a morálne hodnoty. Čo z toho film rešpektuje, čo pridáva či uberá a predovšetkým ako mení základný ideál morálky, to obsahuje adaptačný proces, ktorý má viacero stupňov, vstupov a posunov. Hronského text kopíruje morálne zásady svojej doby, teda dôraz na statočnosť človeka, na silu slova, sľubu a prísahy, a zápletku vytvoril na základe ich porušovania. Retardačné prvky, ako sú opis, kolorit, atmosféra, charakter doby a prostredia, majú iba doplnkovú funkciu. Napätie v príbehu vytvára napr. utajovanie riešenia, čo nie je iba tenzívny prvok, ale aj kompozičný moment vo výstavbe postavy. Toto všetko poskytuje estetický zážitok. Vymenované vlastnosti novely sú potrebné pri porovnávaní s filmovou podobou.

Tvorcovia filmu scenárista Ondrej Šulaj a režisér Václav Vorlíček si vytýčili iné ciele. Chceli sa prispôsobiť módnym trendom vo filme a uspokojiť súčasného detského diváka, odchovaného na komerčnom umení, a preto potrebovali zvýšiť zábavnosť, pútavosť a zážitkovosť príbehu. Budeme sledovať, akými prostriedkami toto dosiahli, lebo, súdiac podľa dobovej kritiky, išlo o veľmi úspešný a divákmi obľúbený film. Dôležité je podotknúť, že väčšina kritík mala iba reklamný charakter, o umeleckej hodnote sa nepísalo.

Keďže sa do popredia vysunula kategória zábavnosti, estetická hodnota klesla až na druhú či tretiu priečku a dostala sa do opozície. Ako sa nadbiehalo divákovi, tak klesala umelecká úroveň. Odvíja sa to od prvých záberov, teda od akčnej scény prepadu sokoliara Vagana, ktorá anticipuje napätie medzi ním a mladým Íverom. Už tu je naznačený základný dramatický konflikt, z ktorého vyplýva dej i vzťahy medzi postavami. Chlapec Tomáš je posunutý na okraj súperenia dvoch dospelých o priazeň šľachtica. Stretnutie Tomáša so sokoliarom Vaganom nastáva až po istom čase, hoci podľa novely ide o hlavnú udalosť, zakotvenú v samotnom názve.

Veľký priestor vo filme dostali vizuálne strety postáv pri vyrovnávaní si účtov, bojové a zbojnícke scény, únos, dokonca aj ľúbostné vzťahy, ktoré v žiadnom komerčnom filme nemôžu chýbať. Do protikladu sa dostáva vizuálna akčnosť (bitky, súboje, únosy, indiánske lapanie do pascí a pod.) s divadelným dialógom pôsobiacim neprirodzene, čo je slabosť mnohých, hlavne pre deti určených, slovenských filmov. Adícia, amplifikácia, rekompozícia a substitúcia sú teda hlavnými autorsko-dramaturgicko-režijnými postupmi, ktoré pridávajú postavy, košatia dej, zamieňajú dejové prvky, menia pôvodnú kompozíciu, zanedbávajúc pritom výpovednú a umeleckú hodnotu. Ako príklad nech poslúži scéna s koňmi, v ktorej sa prezradí čarovná vlastnosť Tomáša – znalosť zvieracieho jazyka, čo je typický rozprávkový motív. Vzťah mladých zaľúbencov je zobrazený ako súčasný, len sa odohráva v historickom kostýme a pripomína scény z komerčných historických filmov. Takto sa aktualizuje historická téma a približuje sa k dnešnému divákovi.

Komerčné vyznenie filmu podporujú aj kostýmy šľachty na Krásnej Hôrke, ich pestrosť a francúzsky švih sa dostáva do kontrastu s pochmúrnymi múrmi hradu.

Ľudové prostredie bez patiny zase pôsobí divadelne, je umelo umiestnené do prírody a s týmto prostredím zase kontrastuje oblečenie Vagana (košeľa s čipkovým golierom a módny kožený (?) oblek).

Všetky uvedené prostriedky použité pri adaptácii prózy posúvajú film do celkom novej polohy, ktorá je zameraná na príjemcu a spĺňa jeho požiadavky, ktoré sú priamo do filmu vkomponované. Povrchnosť, kašírovanosť, lacný príbeh, malá dávka humoru, slabé charaktery, vykonštruovaný až dobrodružný príbeh, to sú všetko známky komerčného umenia. Preto aj film *Sokoliar Tomáš* treba hodnotiť v rámci danej kategórie. To znamená, že pertraktovaný film síce nepatrí k umeleckým dielam, ale v rámci komerčného umenia sa zaraďuje k lepšiemu priemeru.

2. Eugen Ionesco: Kráľ umiera – televízna aktualizácia

Autori absurdnej drámy, ku ktorým patrí francúzsky dramatik Eugen Ionesco, vystúpili na európske javiská v 40. rokoch 20. stor., keď zistili, že slovo už nedokáže reflektovať krutú skutočnosť, teda ani realizmus nemôže vyjadriť a opísať obdobie, v ktorom ľudský rozum a cit podľahli vojne. Tak vznikajú divadelné drámy bez deja, bez psychologickej charakteristiky, bez záujmu o politiku, hľadajúc iné prostriedky na vyjadrenie absurdnosti sveta. Okrem slova sa opierajú o iné divadelné prostriedky, ako sú osvetlenie, gesto, pohyb atď. Drámy tohto druhu sa na Slovensku vyskytli sporadicky v 60. rokoch a v hojnej miere po roku 1989. Dôvod je známy, hry autorov absurdnej drámy sa zakazovali, lebo ohrozovali tendenčné myslenie, čo výstižne vyjadril Miloš Mistrík (2002, s. 55): „Vyčítalo sa jej [absurdnej dráme, pozn. autorky], že vnáša do mysle divákov bezvýchodiskovosť, mravný a citový rozklad, že má demobilizujúce a nihilistické tendencie, nepomáha kolektívnemu progresu, prosto, že je cudzou nášmu ponímaniu sveta, našej ideológii a našim hodnotám.“ Vďaka pôsobeniu dvojice M. Lasica – J. Satinský vzniká aj slovenská verzia absurdnej drámy a divadlá sa vracajú k tomuto žánru nielen preto, že je to už dovolené, ale aj pre absurdné konanie a správanie sa dnešnej spoločnosti.

Televízna dramaturgia pod vedením dramaturga Mareka Maďariča a režisérky Yvonne Vavrovej si nielen zvolila drámu *Kráľ umiera*, ale dokázala využiť práve tie vlastnosti, ktoré spomína M. Mistrík v predchádzajúcom citáte. Televízne uvedenie či televízna adaptácia absurdnej drámy v roku 1992 nie je náhoda. V umierajúcom kráľovi vidia tvorcovia umierajúce spoločenské zriadenie, ktoré sa nechce vzdať života. Divadlo absurdity dokáže zachytiť túto fázu odumierania tak, že demaskuje jeho ukryté a zamaskované prejavy. Aktuálnosť hry sa preukázala aj v tom, že pripomínala ľuďom, aby si v radostnej eufórii neprestali všímať, ako sa staré štruktúry infiltrujú do nových podmienok pod maskou demokracie.

Pri adaptácii sa Ionescova hra pretransformovala na hru postmodernú prostredníctvom aktualizačných prostriedkov. Tie sa vyskytli predovšetkým na rovine televíznej realizácie, ktorá zasahovala aj do funkcie postáv a ich vzájomných vzťa-

hov. Najčastejšími postupmi boli adícia a amplifikácia. Na úrovni postáv je zaujímavé sledovať zdvojenie postáv – lekár a kat v jednej postave, prvá manželka a pomocníčka kata, upratovačka a komorná atď. Kat/lekár a prvá manželka na úrovni témy predstavujú bezcitnosť a vypočítavosť človeka, pritom však príbeh neposúvajú dopredu. Vo významovej rovine sú aktualizačným prvkom, lebo predstavujú tzv. šedé eminencie, stojace v úzadí, ale riadiace dejiny a existujúce v každej dobe, teda aj v súčasnej.

Ak umieranie kráľa pokladáme za základ akéhosi fiktívneho deja, potom v televíznej podobe sa na dej mení to, čo sa inak odohráva iba vo vedomí človeka, vizualizuje sa (túžba žiť za každú cenu, oscilovanie medzi zúfalstvom a nádejou, vnútorné útrapy). Umieranie a smrť kráľa možno prirovnať – metaforicky – k odumieraniu jednej epochy, čo je opäť aktualizačný prvok. Do novej doby síce kráľ už nevstupuje, ale jeho bývalá suita áno, podobne ako komunisti po zamatovej revolúcii, pretože myslenie a konanie postáv ich pripomína.

Realizácia využíva zadnú projekciu, v ktorej sa objavuje trhlina v stene hradu a v nej sa premietajú pády jednej vlády za druhou, čím hra nadobúda nové širšie významy. Realizácia posilňuje postmoderný charakter koncepcie tvorcov spájaním rôznorodých prvkov do jedného celku (fakle a radiátor, historický úbor stráže a súčasné šaty upratovačky, televízna obrazovka, kreslo pripomínajúce elektrické a pod.). Posilňujú sa scénotvorné a ilustračné prvky, ktoré raz siahajú do súčasnosti, inokedy inklinujú k minulosti (orloj, fakle). Tak vzniká indiferentné prostredie s nadčasovou platnosťou. Dôležité je aj líčenie a kostýmy postáv, majúce svoju osobitnú znakovú podobu. Kostýmy lekára a kráľovnej, ako aj kráľovské insígnie inklinujú k minulosti, líčenie, odev, obuv a účesy pripomínajú skôr mimozemšťanov. Kráľ v deravých ponožkách a handrách, rovnako ako jeho kráľovstvo plné pavučín a prasklín, zmenšujúce sa a dohárajúce sviece stelesňujú umieranie a napokon aj smrť (postupné odumieranie nedávnominulej doby na Slovensku). Množstvo protikladov najrozličnejšieho charakteru vytvárajú nielen dej, ale aj metaforické zobrazenie súčasnosti.

Kráľ napriek umieraniu stále túži po vláde a jeho nedôstojné prijatie neodvratiteľnej smrti opäť pripomína obdobie spred roku 1989. Ako typ a charakter kráľ predstavuje introverta, narcistu, zahľadeného do seba a míňajúceho sa s ostatnými postavami, má najbližšie k bezútešnej absurdite, čo pôsobivo stvárnil Leopold Haverl. Na rozdiel od neho vedľajšie postavy svojím kostýmovaním, myslením a stvárnením predstavujú postmodernú viacvýznamovosť.

Absurdnú drámu najviac porušuje postava druhej kráľovej manželky. Na rozdiel od ostatných postáv je to mladá, nežná žena, dodávajúca kráľovi nádej, lásku a súcit, čo predstavujú prvky, ktoré v absurdnej dráme obyčajne absentujú.

Aktualizácia vrcholí v závere inscenácie, keď sa kamerový záber prenáša na obrazovky fiktívneho javiska, herci sa začínajú vyzliekať a nakoniec započuť detský plač ako symbol rodiacej sa novej doby.

3. Televízna adaptácia poviedok Dobroslava Chrobáka *Kaviareň Lýra* a *Učenlivá Marta a starostlivá Mária* – dekompozícia prototextu

Režisér Jozef Bednárik nie je v kontexte televízie často spomínaný. Napriek tomu jeho prvý pokus patrí medzi najzaujímavejšie televízne kreácie. Televízny film *Kaviareň Lýra* je kontamináciou dvoch poviedok Dobroslava Chrobáka *Kaviareň Lýra* a *Učenlivá Marta a starostlivá Mária*. Chrobákove poviedky zaujali tvorcov televíznej adaptácie (dramaturgia J. Liptáková, réžia J. Bednárik) svojím expresívno-emocionálnym nábojom a nevýrazným dejom. D. Chrobák ako predstaviteľ lyrizovanej prózy vo svojich poviedkach venuje pozornosť emóciám, ktoré jeho postavám prinášajú a spôsobujú vnútorné útrapy a narúšajú ich harmonický život. V tejto súvislosti treba podotknúť, že všetky pokusy presadiť lyrizovanú prózu do filmovej či televíznej podoby nemali veľký úspech.

J. Bednárik však okrem použitia typických adaptačných prostriedkov, ako sú adícia, eliminácia, kontaminácia, pracoval predovšetkým s dekompozíciou literárnej predlohy. Vyberal z textu jednotlivé prvky a skladal ich do nového celku. Tak sa napríklad stalo, že dedinské prostredie, hoci sa v ňom jedna celá poviedka odohráva, sa z adaptácie takmer stratilo, resp. sa objavilo iba v krátkej retrospektíve, v spomienkach Marty a Márie na mladosť, ktorú prežili na dedine. Režisér vsadil príbeh dedinských dievčat do mestského prostredia, ktoré mu ponúkalo viac možností tragického vstupovania do ich životov. Pritom nezabudol na charakteristické prvky lyrizovanej predlohy. V televízii si preto zvolil také výrazové prostriedky na báze obsahu i formy, ktoré lyrizáciu vyvolali, pracoval teda so svetlom, farbou, hudbou, spomaleným temporytmom a zvláštnou štylizáciou ženských postáv.

Pri kontaminácii predsa ostali styčné body, v ktorých sa stretával pretext s metatextom: 1. prostredie (mesto); 2. tragickosť osudov ženských postáv; 3. oslabená, resp. negatívna angažovanosť mužských postáv.

Zmenou akcentu z Márie na Martu mení J. Bednárik aj morálny základ Chrobákovej poviedky, kde sa Mária trápi pre svoj morálny poklesok. V televíznej adaptácii je dôležitejšia postava Marty s trápením, ktoré sa odohráva v jej svedomí, lebo sa cíti zodpovedná a vinná zo smrti sestry. Toto posúvanie dôležitosti osôb mení celé vyznenie diela, ako aj autorský odkaz.

Televízny variant okrem postáv stavia do opozície aj prostredie príbehu oboch dievčat. Kaviareň stelesňuje mesto so všetkými zápornými znakmi, ale zároveň je aj miestom osudovým. Most, rieka i petržalský les sú zase miestom nešťastia. Mesto víťazí nad dedinou, priláka naivnú Máriu, aby ju následne zviedlo a zničilo. Osudovosť i tragickosť je vyjadrená televíznymi prostriedkami, ktorými sú postavy žobráčky, čašníka, majiteľky lokálu i hudobnej kapely. Vždy tu cítiť závan smrti, ktorý umocňuje hudba (pieseň Smutná nedeľa) i čierna tanečnica v lokáli, pričom lokál nie je iba prostredím, ale aj priamou príčinou a miestom tragického osudu postáv.

V televíznej kompozícii dochádza k demontáži dramatických bodov v poviedkach D. Chrobáka: 1. Dramatický konflikt sa neodohráva medzi postavami, ale v boji s vlastným svedomím. Martino svedomie vyhráva, naopak, zase u jedinej mužskej postavy Ivana prehráva. 2. Autor zámerne pridáva statické prvky, z ktorých najviac vyniká postava majiteľky lokálu, ktorá vopred vyrozpráva príbeh a konanie postáv a vypovedané sa už iba znázorňuje ako v bábkovom divadle. Divák nadobúda dojem panoptika. Toto všetko spomaľuje temporytmus deja a zároveň sa odráža aj v kompozícii, ktorá nenapomáha dramatickejší, rýchlejší spád.

J. Bednárik dodal hre aj mysterióznosť. Cítime ju v líčení postáv, osvetlení, grimasách, v práci s kamerou, čo spolu vyvoláva predstavu masky.

Ešte k postave muža z Chrobákovej poviedky *Kaviareň Lýra.* Žena, ktorej Ivan ublížil, vystupuje v novele iba v jeho spomienkach a predstavách. Nemá presnú kontúru, preto k nej čitateľ nevie zaujať postoj. V televíznej adaptácii dievča vystupuje, zomiera a vyvoláva v divákovi súcit. A kým v novele je aspoň náznak ľútosti nad tragédiou, vo filme si Ivan popiskuje a v rámci prechádzky hodí ľúbostné listy do Dunaja.

Porušenie vnútorných kompozičných prvkov poviedok v ich televíznej podobe mení mnohé hlavne morálne a výpovedné hodnoty. Tak sa televízna adaptácia na hodnotovom rebríčku viac približuje ku komerčným dielam (viac o tom porov. Žilková, 2004).

Prednedávnom adaptované a dramatizované texty slúžili predovšetkým propagácii predlohy a snažili sa o čo najvernejšie zachovanie invariantného jadra originálu. V súčasnosti – a nemusí ísť vždy o postmoderné dielo – výsledný artefakt smeruje von z originálu, snaží sa čím ďalej od neho vzdialiť. Deje sa to napríklad prostredníctvom aktualizácie, komercializácie, rekompozície a pod. Najživotaschopnejšie adaptačné postupy, ktoré v súčasnosti začínajú fungovať ako samostatný žáner, konkurujú pôvodnej tvorbe. Ako keby sa autori spoliehali na fakt, že prozaické diela staršej proveniencie, odskúšané časom, treba iba „ozdobiť" napr. postmodernými prvkami a ony zaberú aj na dnešného príjemcu.

Ďalej sa ukazuje, že tendencia nevymýšľať nové témy, iba ich zatraktívňovať, napríklad prepisom do módnych žánrov a podôb (muzikály, seriály, animované filmy), pridávaním komerčných prvkov a postupov, porušovaním tabu na úrovni témy a hlavne jazyka, sa stáva čoraz častejším javom na masmediálnej i divadelnej scéne. No ani prílišná voľnosť pri manipulácii s originálnym textom nemusí vždy priniesť ovocie v podobe lepšieho, zaujímavejšieho či hodnotnejšieho diela, ako bol samotný originál.

Literatúra

Encyklopédia dramatických umení Slovenska. A – L. Bratislava: Veda, 1989. 693 s. ISBN 80-224-0000-9.

MCQUAIL, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9.
MIKO, František: *Estetika výrazu*. Bratislava: SPN, 1969. 292 s.
MISTRÍK, Miloš: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava: VEDA, 2002. 254 s. ISBN 80-224-0713-5.
PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975. 293 s.
ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984. 273 s.
ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantín Filozofa – Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006. 437 s. ISBN 80-8050-965-4.
ŽILKOVÁ, Marta: *Výhry a prehry mediálnej drámy*. Bratislava: Slovenský rozhlas, 2004. 214 s. ISBN 80-9692240-7-9.
ŽILKOVÁ, Marta: Hodnota aktualizačnej dramatizácie (aktualizácie). In: *Tvořivá dramatika*, č. 1, 2006, s. 42 – 44. ISSN 1211-8001.
ŽILKOVÁ, Marta*: Intertextuálne a intermediálne interpretácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Filozofická fakulta – Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2012. 214 s. ISBN 978-80-558-0109-4.
Jak na překlad. Dostupné na internete: http://prekladanijehracka.blogspot.com/2011/01/typy-prekladu.html [cit. 6. 11. 2018].

Citované filmy

Ben Hur (v orig. *Ben Hur*, r. Bill Kowalchuk, USA, 2003)
Kaviareň Lýra (r. Jozef Bednárik, Československo, 1992)
Kráľ umiera (r. Yvonne Vavrová, Slovensko, 1993)
Sokoliar Tomáš (r. Václav Vorlíček, Slovensko/Česko/Poľsko/Maďarsko/ Nemecko/ Francúzsko, 2000)

Kontakt

prof. PhDr. Marta Žilková, PhD.
Javorová 4
949 01 Nitra
Slovenská republika
mzilkova@ukf.sk

MOC EXISTENCIE: BARABÁŠOVE ADAPTÁCIE DOSTOJEVSKÉHO, CAMUSA A STRINDBERGA V ROKOCH 1967 – 1973

Václav Macek

Abstract: The paper deals with television movies based on fictions by Dostoevsky, Camus, Strindberg, which were shot by Stanislav Barabáš in years 1967 – 1973, namely *A Gentle Creature* (*Krotká*, 1967), *The Eternal Husband* (*Der Ewige Gatte*, 1969), *Jonas or The Artust at Work* (*Jonas oder Der Kunstler bei der Arbeit*, 1970), *Inferno* (*Inferno*, 1973). The study examines influence of the philosophy of existentialism and the artistic development of the director Stanislav Barabáš. The roots of his personal style are presented in the analysis of his fiction film *Bells Toll for the Barefooted* (*Zvony pre bosých*, 1965), followed by inspecting changes in his interpretation of the idea of the authenic life in stories by Dostoevsky, Camus and Strindberg.

Keywords: authenticity, film adaptation, existence, emigration, Stanislav Barabáš

Zvony pre bosých (1965, scenár Ivan Bukovčan) potvrdili, že Barabáš hľadá látku, ktorá by tlmočila ťažobu existencie, tému, ktorá sa okrajovo ocitla už v jeho predchádzajúcom spoločnom diele – *Pieseň o sivom holubovi* (1961, scenár Ivan Bukovčan, Albert Marenčin). Usiloval sa obrazovo tlmočiť problém, ktorý v súdobej filozofii formuloval Karl Jaspers – problém hraničnej situácie, resp. autentického bytia. Podľa tejto koncepcie sa človek nesmie zbaviť ťažoby voľby, ak nechce prežiť život v uniformite triviálneho bytia.

Vo *Zvonoch pre bosých* dvaja partizáni zajmú počas Slovenského národného povstania vysoko v zasnežených horách nemeckého vojaka, teenagera, ktorý sa ocitol vo vojne v posledných mesiacoch násilných odvodov. Niet tam žiadnych iných súvislostí – len traja osamelí ľudia v zimnej pustatine, ktorí sa musia neustále existenciálne rozhodovať. A keď sa ich cieľ stratí – zajatca mali doviesť na štáb partizánskej skupiny –, pretože štáb sa presťahoval nevedno kam, ešte väčšmi sa vyhrotí vedomie ich opustenosti. Tri postavy nie sú limitované ničím iným len vlastným svedomím, voľbou z viacerých kritických možností. Vysvitne, že nech sa rozhodnú akokoľvek, či Nemca pustia alebo ho zastrelia, každé ich rozhodnutie bude v čomsi aj nesprávne len preto, že správne neexistuje. Napriek tomu volia, preberajú za svoje rozhodnutia zodpovednosť a žijú autentické okamihy.

V dôsledku svojho výberu končia tragicky – všetkých troch zastrelí nemecká jednotka, ale celé predchádzajúce rozprávanie detailne sleduje, ako nutnosť voľ-

by mení každého z účastníkov na autentické bytosti, postavy vzpierajúce sa automatizmu činov a neustále sa konfrontujúce pod tlakom prostredia a hrozby smrti s potrebou vedomého žitia. (Bukovčan si vybral v jednom z variantov názvu filmu titul *Čakanie na smrť*). V polovici 60. rokov 20. storočia Československá televízia rozšírila objem vysielacích hodín, súčasne uzavrela dohodu s monopolným Československým filmom, kedy a koľko filmov z distribúcie môže uviesť vo vysielaní. Táto dohoda výrazne znížila možnosť ich nasadenia do programu. V bratislavskom filmovom štúdiu v prvej polovici šesťdesiatych rokov pribúdali noví absolventi Filmovej akadémie múzických umení FAMU. Sťažili sa možnosti pre interných režisérov nakrúcať pravidelne nové filmy. V 50. rokoch si rozdelilo tri-štyri ročne nakrútené hrané filmy päť – šesť režisérov (Paľo Bielik, Andrej Lettrich, Vladimír Bahna, Jozef Medveď, neskôr pribudol Peter Solan atď.). V šesťdesiatych rokoch medzi interných zamestnancov – režisérov prijali Štefana Uhra, Martina Hollého, Eduarda Grečnera a ďalších. Takmer dvadsať režisérov čakalo na možnosť nakrúcať, pričom ročne vznikalo len sedem-osem titulov.

Vznik Televíznej filmovej tvorby v televíznom štúdiu v Bratislave v roku 1964 súvisel s každým z týchto problémov. Jej vznik, ktorého iniciátorom bol Peter Balgha, zmenil aj podobu televíznej tvorby, aj rozšíril možnosti pre filmových režisérov. Objem televíznej produkcie (denne sa vysielalo od roku 1959 na jednom celoštátnom programe cca 12 hodín) si vynútil, aby jadro produkcie tvorili skôr adaptácie než vlastné pôvodné látky – kvôli vyššej efektivite prípravy. Televízna filmová tvorba sa tým odlišovala výrazne od kolibskej dramaturgie, ktorá, naopak, dôsledne vychádzala z pôvodných námetov. Tak sa do slovenskej audiovizuálnej produkcie dostali diela svetových, ale aj domácich literárnych autorov. A Martin Hollý, Juraj Herz, Ivan Balaďa, ale aj Stanislav Barabáš mohli nakrúcať i v čase, keď kapacity na Kolibe už boli zaplnené, a mohli si vybrať látky, pre ktoré nebolo miesta vo filme.

Do tohto prostredia Televíznej filmovej tvorby vstúpil Stanislav Barabáš vlastnou televíznou adaptáciou svojho obľúbeného autora – Dostojevského – *Krotká* (1967). Smrť trojice hrdinov uzatvára, samovražda zas otvára adaptáciu *Zvony pre bosých* (1965). Barabáš dielo nielen režíroval, ale je aj výlučným autorom scenára. Skok z okna bezmennej hrdinky je tým, čo spúšťa prúd spovede hlavného hrdinu, o dvadsaťpäť rokov staršieho manžela. Akoby samovražda dievčaťa/manželky bola cenou, ktorá ho oslobodila z falošnej existencie, keďže mu nielen otvorila stále uzamknuté ústa, ale ho aj vrhla do večnej lability. Barabášova *Krotká* je teda okrem iného aj o tom, že istota, o ktorú sa usiloval celý predchádzajúci život majiteľ záložne, je iluzórna. Neistota, ktorej čelí po smrti manželky, na ktorú je odsúdený po celý ďalší život, pretože sa nikdy nedozvie, prečo sa to všetko odohralo, hoci sa bude neustále pýtať, všemožne usilovať, ho vrhne do autentického bytia.

S partizánskou modelovou drámou spája *Krotkú* aj téma moci – ibaže v tomto prípade to nie je o vzťahu dospelých mužov a teenagera, ale o vzťahu zrelého muža

a takmer o tridsať rokov mladšej ženy. Nerovné manželstvo je rovnako extrémne ako traja osamelí muži vysoko v zasnežených vojnových horách.

Barabáš chápe literatúru podobne ako scenáre, ktoré mal k dispozícii, sú pre neho odrazovým mostíkom k vlastnej interpretácii, nejde proti nim, chce vystihnúť ich „ducha", ale nie je v žiadnom prípade ich otrokom, nie náhodou je pod mnohými dielami podpísaný ako scenárista, resp. spoluscenárista.

Dostojevskij o tom, čo nasledovalo po svadbe, napísal jednu vetu: „*A tak jsem ji i do svého domu uvedl jaksi stroze.*" U Barabáša sa veta mení takmer na samostatnú mikropoviedku. Otvára ju búrlivé stúpanie novomanželov po točitých schodoch kamsi „do neba". Vzápätí nasleduje hra s podvečerným vyzliekaním, mlčanlivý dialóg hanblivosti s mužovou na obdiv stavovanou suverenitou. Moc skúseností sa stretá s neistotou, očakávaním, obavami panny pred prvou manželskou nocou – vrátane jej záverečného prežehnania a odovzdania sa „do milosti Božej" pred zhasnutím petrolejovej lampy. Nasleduje ranné prebúdzanie dievčaťa/ženy vo veľkej manželskej posteli, jej mlčanlivý úžas nad tým, čo sa v noci udialo, v polodetailoch objavuje vlastné telo, pred pár hodinami spoznané z neznámej strany. Barabáš proti tomu kladie mužovo spokojné hojdanie na stoličke v záložni a presúvanie guľôčok na ruskom sčote, zjavne ide o synonymum „dobrého nočného obchodu".

Nič z toho v Dostojevského diele nie je.

Po *Krotkej* Barabáš pripravil pre Televíznu filmovú tvorbu aj adaptáciu *Večného manžela*. Ale už ju nestihol zrealizovať – 21. augusta 1968 vojská Varšavského paktu okupovali Československo a Barabáš aj s rodinou sa rozhodli emigrovať. Najprv do Kanady, ale nakoniec sa usadili v Hamburgu, kde žil a nakrúcal až do svojej smrti v roku 1994. Spomedzi početného radu československých filmárov – emigrantov bol Barabáš jedným z mála, ktorí nemuseli zmeniť profesiu a naďalej pracovali v audiovízii. Aj keď v jeho prípade už nie pre kiná, ale pre televíziu.

Svoju rolu zohral úspech *Krotkej* – hlavná cena na Medzinárodnom televíznom festivale v Monte Carle v roku 1968 – a tiež fakt, že nemecká kultúra obdivovala Dostojevského tvorbu. Takže pôvodný scenár pre bratislavskú Televíznu filmovú tvorbu sa ocitol v pláne štúdia v Hamburgu a Barabáš si mohol zostaviť štáb, ktorý v podstate kopíroval jeho skladbu z Bratislavy. S jednou, ale podstatnou zmenou – namiesto Stanislava Szomolányiho, ktorý vtedy nakrúcal s Štefanomn Uhrom *Génia* (1969), oslovil kameramana – emigranta Igora Luthera (bez práce v Paríži). A táto voľba dosť podstatne zmenila prístup k Dostojevskému oproti *Krotkej*.

Pritom súvislosť je bezprostredná – smrť v predchádzajúcich dvoch dielach bola ohniskom príbehu – vo *Večnom manželovi* smrť príbeh spúšťa. V dôsledku smrti manželky objaví vdovec Trusockij jej milostné listy, zistí si, s kým všetkým ho podvádzala, ale tiež to, že nie on je otcom ich deväťročnej dcéry, ale jej milenec Velčaninov. Vyberie sa za ním, aby sa mu pomstil – v jednom okamžiku, keď sa už dostal do jeho bytu v Petrohrade, s nožom v ruke váha, či ho nezavraždí.

V tomto prípade rovnako ako pri *Krotkej* platí, že Barabáš adaptuje skôr spôsobom „na motívy", než by ilustroval predlohu. Keď napríklad sledujeme spôsob, akým scenárista/režisér zobrazuje groteskný konflikt vdovca a milenca počas pohrebného sprievodu pred pravoslávnym chrámom, nemožno sa vyhnúť porovnaniu s poetikou Juraja Jakubiska (Lutherovho spolupracovníka). Jeho zásadou totiž bolo presvedčenie, že nič nie je nedotknuteľné, nielen komunisti, ale ani smrť, že všetko je len hra, že film predsa nie je realita, ale umenie. A Lutherove neočakávané uhly záberu, dynamika, ktorá postavám hľadí do tvárí, keď sú mimoriadne smiešne, alebo, naopak, keď ponechá celok, kde pátos dôstojného pohrebného zboru ešte výraznejšie vynikne, je čímsi, čo tvrdí, že zo smrti netreba mať strach – je to podobné, ako keď sa neskôr u Juraja Jakubiska v *Tisícročnej včele* (1983) rakva premení na sánky. Barabáš akceptoval Lutherovu optiku a ešte ju umocnil hudbou Zdeňka Lišku, ktorá namiesto pochmúrneho spevu ponúka takmer tanečný popevok, čosi, čo je viac kaukliarske než nábožné a vystrašené. V Dostojevského *Večnom manželovi* by sme takéto chápanie smrti nenašli.

Existenciálne môžeme objaviť aj v názve: večné (večný) kontra dočasné (manžel). Ale aj v situácii, keď „darmošľap" Velčaninov, ktorý márne čaká na dedičstvo a zabáva sa šermiarskym tréningom v byte, v závere epizódy kordom naháňa na závese muchu. Keby nebolo Sartrovej divadelnej hry *Muchy* (1943), možno by detail všadeprítomného živočícha nevyvolal asociáciu na módny filozofický smer, ale v roku 1969 to tak nepochybne bolo. V roku 1970 získala Barabášova adaptácia ocenenie Goldene Kamera za najlepší nemecký televízny film roku 1969.

O štyri roky neskôr Barabášova lektúra literárnych diel existencialistov vyústila do adaptácie textu Alberta Camusa, Sartrovho spolupútnika a nositeľa Nobelovej ceny. Barabáš si zvolil poviedku *Jonáš alebo umelec pri práci*, ktorá vyšla v roku 1957, tri roky pred Camusovou tragickou smrťou.

Z hľadiska kontinuity vývoja cesta od Dostojevského ku Camusovi môže byť ľahko akceptovateľná, ale realizácia ukázala, že predloha nenašla vhodného interpreta.

Barabáš ponechal sled udalostí filmu *Jonáš alebo umelec pri práci* (1973) viac-menej zhodný s textom Camusa, ale nenašiel kľúč k filmárskemu stelesneniu Camusovho estétskeho štýlu. Pritom zvolil metódu nadväzujúcu na predchádzajúce adaptácie – rozprávača. V *Krotkej* monológ zaskočeného starnúceho muža, herecky výnimočne tlmočeného Ctiborom Filčíkom, vťahuje diváka do vnútorného rozporného sveta. *Večný manžel* stavia skôr na mozaike, v ktorej rozprávač pomáha udržať pohromade rozbiehajúce sa nitky príbehu, pritom nebráni ani prežívaniu divákovho napätého očakávania z odpovede na otázku: „*Kto z koho? Bude mať navrch oklamaný vdovec alebo milenec?*" V *Jonášovi* sa prepletajú monológy dvoch rozprávačov – na rovnakej úrovni sa ocitli aj Jonáš, aj manželka, obidvaja sú zobrazení tak, aby zdôraznili trend k estétskemu vnímaniu, čo sťažuje divákovo spolupreživanie. Niet v nich ani napätia z priameho či nepriameho

súboja vo *Večnom manželovi*, ani hlbokého údivu/zdesenia z *Krotkej*. V monológoch umelcovej manželky postava dokonca vystupuje z príbehu a komentuje Camusa ako toho, ktorý je objektom rozprávania, nie maliarom. Táto voľba prehĺbila chlad – odcudzenie, ktoré sprevádza adaptáciu *Jonáša* v takmer celom filmovom rozprávaní.

Pritom je paradoxné, že si Barabáš pre úlohu maliara zvolil herca, ktorý sa mu veľmi fyzicky podobá. Mal o dôvod viac využiť vlastnú skúsenosť, zobraziť voľbu umelca medzi úspechom a samotou tak, ako ňou musel on sám nezriedka prechádzať. Barabáš skôr rozprával cez postavy o probléme, ponúkol divákovi svoju explikáciu, a nerozvíjal príbeh, v ktorom majú postavy svoje tajomstvo.

Ak v Dostojevského inscenácii mohol Barabáš ťažiť z vlastného zmyslu pre historické detaily, v *Jonášovi* mu to znemožnila súčasnosť látky. Paríž a jeho svet intelektuálov mu bol úplne cudzí.

Nedokázal transformovať Camusov jemne ironický, sarkastický pohľad na kolegov – umelcov do presvedčivého obrazu ich bohémskeho sveta, ktorý sa pritom často stretá aj s veľmi prízemným obchodom s umením.

Kameraman Igor Luther síce nestráca nič na virtuozite zobrazenia, ale akoby to bolo nezávislé od toho, čo sa odohráva v konkrétnych situáciách adaptácie, resp. väzby sú veľmi priamočiare. Ani to, že sa Barabáš zriekol spolupráce so skladateľom Zdeňkom Liškom, nebolo dobré rozhodnutie. Namiesto kompaktnosti zvukovo-hudobnej dramaturgie *Jonáš* ponúka sled jednotlivostí. Komentáre či ilustrácie v podobe dobovo populárnych rockových či džezových piesní tvoria akýsi ruženec jednotlivostí, kde jedna druhú nepodporujú, ale stoja osamotene a znemožňujú, aby narastanie Jonášovej osobnostnej krízy presiaklo aj do hudobnej stopy diela.

Spor samoty a solidarity, teda života s ľuďmi alebo s tvorbou, sa nedá raz navždy vyriešiť. Keď Jonáš zvolí radikálnu samotu, takmer zomiera. Barabáš odkazuje na túto bezvýchodiskovosť v záverečnom obraze – vo vizuálne efektnej mnohonásobnej expozícii obidvoch vzájomne sa prelínajúcich slov (samota – solidarita) z maliarovho obrazu. Opäť je to fragment, ktorý upúta, ktorý zodpovedá Camusovi, ale v konečnom dôsledku ničí adaptáciu, pretože ju mení na obraz bezmocnosti pred literárnym dielom. Vyvoláva dojem, že je z úplne iného filmu, než aký Barabáš inscenoval až do záverečného okamihu.

Pozornosť upúta akurát dopísanie postavy nemej milenky, tvoriacej opozíciu k intelektuálnemu svetu kritikov, študentov, obchodníkov s umením, snobov, ktorí síce veľa o dielach rozprávajú, ale obvykle nerozumejú ani umelcovi, ani dielu. Pre Jonáša je potom útočiskom niekto, kto o diele dokáže rozprávať len rukami, kto obrazy mení na iné vizuálne znaky. Práve milenka je tou, ktorá pomáha z dosák postaviť v byte s vysokým stropom loft, rozdeliť ho na dve polovice a „bližšie k nebu" vytvoriť priestor samoty, kde sa Jonáš vracia k tvorbe. A vtedy vznikne prázdne biele plátno s ťažko rozlíšiteľnou kombináciou slov samota – solidarita.

To, že Barabáš príbeh rozšíril o postavu nemej milenky, je doklad, že aj keď Barabáš adaptoval literatúru mnoho rokov, bol veľmi skeptický voči tomu, do akej miery dokáže tlmočiť jej obsahy. Asi aj preto sa prikláňal k interpretácii, ako je to v prípade každého jeho filmového scenára.

Keď sa o rok neskôr rozhodol pre ďalšiu adaptáciu, zvolil si autobiografiu Augusta Strindberga *Inferno* (1974). Na rozdiel od pokusu o adaptáciu textu Camusa to bolo múdre rozhodnutie. Síce sme opäť v Paríži, ale na konci 19. storočia, a radikálna samota, v ktorej hrdina strávi niekoľko týždňov a vnímame len jeho záverečný kolaps, je základnou témou celého rozprávania *Inferna*.

Dramatik Strindberg pripomína v autobiografii obnažený nerv, ktorý sa vyčleňuje zo spoločnosti nielen fascináciou alchýmiou, ale aj paranojou, pádom do šialenstva, v každej situácii je pritom sám – aj vtedy, keď sa stretá s malou dcérou v Rakúsku a túži obnoviť rodinu. A Sartrov bonmot „peklo, to sú tí druhí" sa napĺňa pre neho v každom okamihu.

Nie je bez zaujímavosti, že Barabáš ponechal ruskú stopu *Inferna*, ktorá ho spája s *Večným manželom*: Strindberg je presvedčený, že ho chce zavraždiť ruský skladateľ v Paríži, lebo bol milencom jeho manželky.

Na záver môžeme povedať, že *Inferno* je prevrátením existenciálnej voľby naruby. Úplne v duchu záverečného obrazu, v ktorom sa kamera otočí vertikálne o 180 stupňov a Strindberg „visí" dolu hlavou – či už v zmysle, že postava takto vníma svet, či už v zmysle neustálej hrozby samovraždy. Podľa Barabášovej verzie Strindbergov životný príbeh svedčí o tom, že jeho túžby, presvedčenie, úzkosť ho vždy donútili k úteku – či to bolo len z miest, kde býval, ale aj od práce, aj od ľudí. A v konečnom dôsledku si môžeme povedať, že toto Strindbergovo „otroctvo" absolútnej precitlivenosti je tiež formou slobody – je prejavom úplnej otvorenosti pre všetky podnety, je neustálou rekognoskáciou sveta, ľudí, tvorby.

Takže to, o čo išlo Sartrovi a Camusovi a ostatným, teda, že žiť treba s vedomím významu každého rozhodnutia, sa ukazuje podľa Barabáša správne aj vtedy, keď Strindberg akoby nemal inú voľbu, môže len vnímať každý záchvev svojej duše. V jeho prípade tak voľba slobody bola voľbou utrpenia.

Igor Luther za kameru v *Inferne* získal ocenenie Goldene Kamera v roku 1974. Z odstupu päťdesiatich rokov sa Barabášova cesta od *Krotkej* k *Infernu* zdá byť pokojná, logická. Ale to by sme museli obísť fakty, za ktorých adaptácie vznikali. Nemyslím na problémy v realizácii, či už pri voľbe spolupracovníkov, keď si Barabáš nemohol pre *Jonáša* vybrať skladateľa Zdeňka Lišku, ako skôr na to, že základnou podmienkou jeho úspešnej cesty bola emigrácia. V čase, keď nakrúcal *Večného manžela* (1969), sa Jakubiskove filmy, aj *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969), ktoré poetikou súvisia s *Večným manželom*, ocitli na zozname zakázaných diel v Československu a Jakubisko desať rokov nesmel nakrútiť žiadny hraný film. Keď Barabáš nakrútil *Inferno* (1973), dielo o neurotikovi a géniovi, filmové štúdio v Bratislave vyprodukovalo filmy, v ktorých bola hrdinkou okrem iného žena

pomáhajúca kolektivizovať dedinu v päťdesiatych rokoch či mladý muž budujúci Východoslovenské železiarne.

Stanislav Barabáš útekom pretrhol všetky zväzky, zvolil si komunistami vynútenú samotu, ale bez nej by jeho dielo nevzniklo. Do Československa sa vrátil až v roku 1990.

Literatúra

CAMUS, Albert: *Exil a království*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 222 s.

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: *Věčný manžel*. Praha: Lidové nakladatelství, 1964. 199 s.

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: *Něžná*. Praha: Volvox Globator, 1999. 60 s. ISBN 80-7207-232-3.

MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969*. Slovenský filmový ústav, Fotofo/Stredoeurópsky dom fotografie, 2016. 624 s. ISBN 978-80-85739-68-8.

STRINDBERG, August: *Slúžkin syn, Inferno, Osamelý*. Bratislava: Tatran, 1988. 494 s.

Authenticity. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Dostupné na internete: https://plato.stanford.edu/entries/authenticity [cit. 7. 5. 2020].

Citované filmy

Der Ewige Gatte (r. Stanislav Barabáš, Západné Nemecko, 1969)

Génius (r. Štefan Uher, Československo, 1969)

Inferno (r. Stanislav Barabáš, Švédsko/Západné Nemecko/Francúzsko/Rakúsko/Dánsko/Nórsko/Fínsko 1973)

Jonas oder Der Kunstler bei der Arbeit (r. Stanislav Barabáš, Západné Nemecko, 1970)

Krotká (r. Stanislav Barabáš, Československo, 1967)

Pieseň o sivom holubovi (r. Stanislav Barabáš, Československo, 1961)

Tisícročná včela (r. Juraj Jakubisko, Československo, 1983)

Vtáčkovia, siroty a blázni (r. Juraj Jakubisko, Československo, 1969)

Zvony pre bosých (r. Stanislav Barabáš, Československo, 1965)

Kontakt

prof. Ing. PhDr. Václav Macek, CSc.
Katedra audiovizuálnych štúdií
Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave
Slovenská republika
vaclavmacek@sedf.sk

FILMOVÉ ADAPTACE ROMÁNŮ KARLA POLÁČKA VE TŘICÁTÝCH LETECH

Erik Gilk

Abstract: The paper deals with movies based on novels by Karel Poláček (1892 – 1945) filmed in the 1930s, namely *Men in Offside* (*Muži v offsidu*, dir. Svatopluk Innemann, 1931), *Mr. Načeradec, a King of Cardplayer Critics* (*Načeradec, král kibiců*, dir. Gustav Machatý, 1932) and *A Suburban House* (*Dům na předměstí*, dir. Miroslav Cikán, 1933). The comparison to the films with the prosaic works, it is not the only a subject of the researcher's interest. It is a general relation of Poláček to the film medium. However, he – as a film reviewer, criticized popular films especially of American origin and mocked their conventions and stereotypes, as seen in the book *A Life in Film* (*Život ve filmu*, 1927), as a film creator he produced such conventional films.

Keywords: Film adaptation, Czech interwar film, Czech fiction of the first half of the 20th century, Karel Poláček

Karla Poláčka (1892 – 1945) jakožto čelného představitele čapkovské meziválečné generace jistě není třeba sáhodlouze představovat. Do dějin české a potažmo československé literatury se zapsal obzvláště svojí humoristickou prózou *Bylo nás pět* (1946), která vyšla rok po jeho násilné smrti v koncentračním táboře a jíž náleží prvenství v domácí prozaické produkci: jedná se o první rozsáhlejší text kompletně zprostředkovaný dětským vypravěčem.

Naopak Poláčkův aktivní vztah k filmovému médiu v kulturním povědomí víceméně absentuje. Přitom šlo o vztah dvojí a ve výsledku ambivalentní. Nejprve roku 1927 vyšel útlý svazek jeho sloupků *Život ve filmu* (1927), v němž se vysmál filmové komerci obzvláště amerického původu, její povrchnosti, stereotypnosti a hlouposti. Aby mohl autor výstižně a zároveň vtipně postihnout veškerá klišé dobové filmové produkce, musel znát značné množství filmů. Knížka je jedním z mnoha dokladů Poláčkova celoživotního snažení neustále zesměšňovat kýčovitou produkci, jež bychom mohli označit jako tažení proti braku. Zde – stejně jako jinde – se mu daří parodujícím literárním stylem vystihnout „frázovitost" situací, z nichž se pravidelným opakováním stala klišé.

Začátkem třicátých let pak Poláček přešel na druhou stranu pomyslné filmové komunikace a podílel se na vzniku několika filmů. V letech 1931 až 1934 byl zaměstnán jako scenárista ve studia A-B Barrandov, kam jej povolal osvícený filmový producent Ladislav Kolda. Tento robustní muž měl bohatou producentskou zkušenost v Brně a později se stal jedním z vedoucích pracovníků filmových ateliérů

ve Zlíně. Ale ještě předtím, v roce 1933, pomohl jako vedoucí výroby realizovat filmy, které patří mezi nejuměleckější díla naší předválečné kinematografie: *Zem spieva* (1933) režiséra Karla Plicky a Vančurovu *Marijku nevěrnici* (1934). Kolda se rozhodl angažovat umělce, kteří sice neměli žádnou filmovou praxi, ale u nichž předpokládal schopnosti pro tuto specifickou tvorbu, a mezi jinými si vybral Karla Poláčka.

První dva filmy, které vznikly ve společnosti A-B zásluhou Ladislava Koldy a jeho nových spolupracovníků, adaptace Poláčkova románu *Muži v offsidu* (1931) a divadelní hry Františka Langera *Obrácení Ferdyše Pištory* (p. 1929), byly kritikou hodnoceny kladně. Zároveň demonstrují, že nelze jednoduše ztotožnit filmy natočené podle Poláčkových prozaických předloh a filmy, k nimž napsal scénář. Pro pořádek: ke zdaleka nejproslulejšímu filmu spjatému se jménem Karla Poláčka, totiž *Mužům v offsidu* (1931) režiséra Svatopluka Innemanna, jeho původce scénář nenapsal, má jej na svědomí trojice Josef Neuberg – František Tichý – Vladimír Rýpar. Ačkoliv Poláček ve vlastním svědectví uvedl, že pro film napsal dialogy (Poláček, 1933, s. 8), oficiálně jako scenárista *„českého humoristického a sportovního filmu"*, jak zní jeho podtitul, uveden není. Zato napsal scénář k druhému výše zmíněnému filmu natočenému podle předlohy jeho generačního druha Františka Langera. Dále napsal scénář – spolu s režisérem Gustavem Machatým – k filmu *Načeradec, král kibiců* (1932) natočenému podle jeho vlastní prózy *Hráči* (1931). Následovaly scénáře k filmům *Dům na předměstí* (1933, r. Miroslav Cikán) podle jeho stejnojmenného románu z roku 1928, původní scénář k filmu *U nás v Kocourkově* (1934, r. Miroslav Cikán), v němž exceloval Jan Werich a jímž skončila Poláčkova čtyřletá spolupráce s barrandovským filmovým studiem. Ještě v roce 1938 upravil prozaik dialogy scénáře Jana Libory k filmové veselohře *Včera neděla byla* (r. Walter Schorsch) natočené podle divadelní hry *Malé štěstí* (p. 1938) Václava Skuteckého, ale to byla spíše ojedinělá zakázka.

K tomu je třeba dodat jedno podstatné postskriptum: V Poláčkových denících psaných za druhé světové války v protektorátní realitě se objevují kusé zmínky o zfilmování jeho předposledního románu *Hostinec U Kamenného stolu*, autorovi ovšem muselo být jasné, že jde spíše o sny či idealizované plány, neboť tehdy čekal na předvolánku k transportu. Samotný román mohl vyjít roku 1941 jen za cenu „pokrytí" skutečného autorství ilustrátorem a prozaikem Vlastimilem Radou. Film byl nakonec realizován teprve v roce 1949 ve zcela jiných poměrech, přičemž stejnojmenný snímek Josefa Grusse podle scénáře Otakara Vávry byl velmi úspěšný a dodnes patří vedle *Mužů v offsidu* ke dvěma filmům spjatým s Poláčkovým jménem, jež opakovaně uvádějí české televizní stanice.

Z tohoto soupisu tedy vyplývá, že za Poláčkova života byly zfilmovány tři jeho prózy, přičemž je poněkud tristní skutečnost, že jedině *Muži v offsidu*, na jejichž vzniku se autorsky nepodílel, pronikli do zlatého fondu české kinematografie. Film vznikl záhy po vydání velmi úspěšného románu, který tematizoval dobově populární feno-

mén fotbalového fanouškovství a lokálpatriotismu. Karel Čapek v recenzi uvedl, že Poláčkův román „je v daleko větší míře dokument tohoto sportovního věku, než by byly sebrané sportovní referáty za pětadvacet let" (Čapek, 1931, s. 11) Ve filmu je využito autentických záznamů fotbalových zápasů a rozhlasové relace v podání proslulého komentátora Josefa Laufera, avšak obecně se ve filmu vyskytuje mnohem méně fotbalového žargonu a slangových výrazů než v předloze, která je jimi doslova prosycena. Nejspíš se tak stalo z obavy, že průměrný divák tehdejší komedie by výrazům převážně anglického původu nerozuměl. Jednoduchý příběh o smíření dvou fanoušků soupeřících týmů, vinohradského obchodníka Richarda Načeradce fandícího Slavii, a žižkovského pepíka Emana Habáska vzývajícího svoji Viktorii, končí svatbou Emana s Emilkou Šefelínovou. Ta je v románu pojata jako přenos fotbalového mače a v poslední scéně zkouší v posteli po svatební noci čerstvý novomanžel Emilku ze sestav fotbalových týmů. Když novomanželka ani v jednom případě nechybí, vyjadřuje Eman svoji spokojenost konstatováním, že si vzal chytrou ženu. Tyto pasáže, stejně jako četné sny Emana mladšího i jeho otce Emana staršího (v nichž je kupříkladu i bitva mezi husity a křižáky pojata jako zápas dvou fotbalových mužstev), dokládající dokonalou prorostlost jejich životů fotbalem, byly naneštěstí vypuštěny. Stejně tak se nedostalo na velmi zvláštní řeč otce a syna Habáskových, kteří spolu v situacích, kdy jsou rozhádaní, rozprávějí prostřednictvím neosobních reflexivních sloves obracejíce se přitom k neživým věcem (Poláček, 1996, s. 94):

Otec Eman zvýšil hlas, když oznámil akátu: „Když někomu je můj oběd blaf, nemusí se jíst, no ne?"
Kamna uslyšela tuto odpověď: „Vyčítat se nemusí!"
Načež akát: „Ať se de ke Šroubkovi, tam se vaří pro milostpány, no ne?"
Syn Eman zvěstoval kamnům, že se někdo moc baví.

Toto originální vyjadřování Poláček později využil v případě bratrů Tomáše a Spytihněva v románu *Hostinec U Kamenného stolu* a v jeho filmové adaptaci byl úspěšně zúročen jako jeden z komických prostředků. Jako funkční můžeme naopak vnímat odlišný vztah tatínka Habáska k fotbalu: zatímco v románu je stejným příznivcem Viktorky Žižkov stejně jako syn, který mu o zápasech musí podávat detailní raporty, ve filmu je naopak zarytým fotbalovým odpůrcem a hodlá synovi tuto „zábavu" z hlavy vypudit. Stejně jako paní Načeradcová mluví o fotbalistech s krajním opovržením jako o „kopálistech". Tímto zásahem se akcentuje oddělení fotbalových přívrženců Načeradce a Emana mladšího od jejich zbývajícího příbuzenstva a oba se tak dostávají na stejnou úroveň rodinného nepochopení.

Z hereckého obsazení stojí za zmínku Poláčkovo prosazení Huga Haase do role Richarda Načeradce. Haas byl tehdy řadový herec Národního divadla a ve filmech (převážně němých) hrál dosud jen výjimečně v naprosto vedlejších rolích a režisér Innemann o něm nechtěl ani slyšet. Poláček si ovšem postavil hlavu a prohlásil, že Načeradce ztvární Haas a nikdo jiný (Poláček, 1933, s. 8). Haas se tak díky Po-

láčkově intervenci stal doslova ze dne na den filmovou hvězdou, začal být hojně obsazován a hrál v dalších adaptacích Poláčkových románů, přičemž v případě *Domu na předměstí* spolupracoval i na scénáři. Jistěže za tím stála osobní známost, Poláček s Haasem o pouhých devět roků mladším sedával v kavárnách u téhož karbanického stolu a sdíleli rovněž podobné rodinné zázemí: byli syny asimilovaných židovských obchodníků.

Právě tyto okolnosti, totiž snaha obsadit Haase coby hypochondrického obchodníka Načeradce do dalšího filmu a vášeň k mariáši, vedly k poměrně zásadnímu přepracování prózy *Hráči* do scénáře následujícího filmu *Načeradec, král kibiců*. Společné zůstalo v podstatě jen prostředí hazardních her (nejen karet, ale i kulečníku a rulety) a žánr, totiž komedie založená převážně na charakterové komice a ukončená svatbou. V předloze šlo o zápisky mladého adepta karbanické „živnosti", který se může po několika iniciačních krocích oženit s vysněnou dcerou uznávaného mistra v mariáši, film je založen na konkurenčním boji dvou obchodníků, pánů Načeradce a Dundra (v předloze neexistujících), kteří se v závěru usmíří a jejich zamilovaní potomci mohou konečně stanout před oltářem. Film zdaleka nezaznamenal úspěch srovnatelný s *Muži v offsidu*, neboť více spoléhá na Načeradcovo komické vystupování a vyjadřování, které ovšem častým užíváním ztrácí svoji vtipnost a stává se manýrou. K takovým replikám patří kupříkladu fráze „*Jsem efektivně mrtvý muž*" pronášená v jakékoliv situaci, kdy protagonista pociťuje diskomfort, nebo označení „*Vy jste antisemit*" následující po jakékoliv urážce pana Načeradce, který tím opakovaně upozorňuje na svůj židovský původ.

Dům na předměstí oproti předchozímu snímku nepřináší tak výrazný dějový posun vzhledem k předloze, ale je zpracován ve zcela odlišném žánrovém kódu. Zatímco satirický román představuje sociologickou diagnózu některých aspektů maloměšťácké mentality, který není prost latentního násilí ze strany majitele domu, film je konvenční komedií o napravení přísné paní domácí.

Vdova po vojenském důstojníkovi Juliánu Faktorovi ve filmu nahradila nadstrážmistra Faktora údajně z toho důvodu, že režisér Cikán od začátku počítal s Antonií Nedošínskou do role tyranky, která o sobě opakovaně tvrdí, že je „žena původně dobrotivá". Její omezenost je od začátku signalizována nápisy s gramatickými chybami, jež přinášejí nejrůznější omezení a zákazy určené nájemníkům. Když jsou všichni nájemníci přinuceni s paní Faktorovou absolvovat půldenní výlet, u letité zříceniny hradu Faktorová konstatuje, že „*takhle zřídí partaje dům, když si dělají, co chtějí, a domácí je na ně slabá*".

Výrazná změna je patrná rovněž ve výběru prostředí: ve filmu vlastní Faktorová obrovský činžovní měšťanský dům, v románu se jedná o novostavbu postavenou na předměstí (ostatně tak se román i film jmenují). V románu hraje podstatnou roli fakt, že Faktor postavil dům sám holýma rukama a láká do něj jako budoucí nájemníky lidi z centra města, kteří se zde mají ocitnout na topografické i sociální periferii. Faktorova pýcha a pocit vlastnictví nemovitosti posléze

přejde i na jeho obyvatele, nad nimiž si majitel uzurpuje svoji moc a omezuje jejich svobodu. Antonín Brousek napsal o charakteru Faktorovy postavy pozoruhodnou studii, v níž tvrdí, že Poláček na ní dokonale postihl (a předpověděl) zrod totalitarizujícího myšlení. Poslední výrazná změna oproti předloze se týká děje: v románu jde de facto o střet mezi siláckým a násilnickým Faktorem na jedné straně a jeho nájemníkem, plachým úředníkem Syrovým, který skončí fyzickým napadením. Ve filmu vzniká nijak překvapivá love story mezi novým nájemníkem Zajíčkem (Hugo Haas) a slečnou Věrou Hronovou (Hana Vítová), které sblíží láska k hudbě a zákaz ji v domě paní Faktorové provozovat.

Ona úvodem zmíněná dvojakost Poláčkova vztahu k soudobému filmu tedy spočívá v paradoxu, že jako kritik brojil proti schematičnosti většinové produkce, přičemž jako filmový scenárista přispěl k výrobě komedií uzavřených typickým happy endem v podobě svatby (navzdory řevnivosti rodin novomanželů, odlišnému sociálnímu původu nebo vzájemné podezíravosti), jež nikterak nepřekročily hranice tehdejších žánrových konvencí.

Literatura

Primární:

ČAPEK, Karel: Pražský román Karla Poláčka. In: *Lidové noviny 39*, č. 75, 1931, s. 11.

POLÁČEK, Karel: Karel Poláček, autor Mužů v offsidu a Domu na předměstí, se zpovídá. In: *Filmový kurýr 7*, č. 24, 1933, s. 8.

POLÁČEK, Karel: *Muži v offsidu. Ze života klubových přívrženců*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1996. Spisy Karla Poláčka, sv. 3. 308 s. ISBN 978-80-85844-19-2.

POLÁČEK, Karel: *Knihy fejetonů*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998. Spisy Karla Poláčka, sv. 16. 528 s. ISBN 978-80-85844-35-4.

POLÁČEK, Karel: *Úvahy, korespondence, deník*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001. Spisy Karla Poláčka, sv. 20. 380 s. ISBN 978-80-85844-76-1.

Sekundární:

BROUSEK, Antonín: Univerzum Domu na předměstí. In: Kolár, Jaroslav (ed.): *O Karlu Poláčkovi a o jiných*. Boskovice: ALBERT, 1995, s. 147 – 153. ISBN 978-80-85834-34-0.

GILK, Erik: *Poetiky a kontexty prózy Karla Poláčka*. Boskovice: ALBERT, 2005. 182 s. ISBN 978-80-7326-069-7.

SOCHOROVSKÁ, Valeria: *Hugo Haas*. Brno: Blok, 1971. 122 s.

TAUSSIG, Pavel: Kouknou, pane Poláček, film. In: Tydlitát, Jan (ed.): *Karel Poláček a film*. Boskovice: ALBERT, 2002, s. 235 – 254. ISBN 978-80-7326-011-5.

TAUSSIG, Pavel: Hugo Haas: *Život jako film*. Praha: Plus, 2015. 176 s. ISBN 978-80-259-0230-1.

Citované filmy:

Dům na předměstí (r. Miroslav Cikán, ČSR, 1933)
Muži v offsidu (r. Svatopluk Innemann, ČSR, 1931)
Načeradec, král kibiců (r. Gustav Machatý, ČSR, 1932)

Kontakt:

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 47 Olomouc
Česká republika
erik.gilk@upol.cz

FILMOVÉ STVÁRNENIE DVOCH AMBIVALENTNÝCH VZŤAHOV (*ADELHEID* A *BOŽÍ DUHA*)[1]

Ján Gallik

Abstract: The study focuses on the comparison of the film depiction of two ambivalent love relationships of Czech man and German woman (*Adelheid*, 1969; *The God´s Rainbow*, 2007), taking place in a difficult period of time shortly after the end of World War II on the Czech-German borderland. Both films are adaptations of literary works, i. e. the short story *Adelheid* (*Adelheid*, 1967) by the Czech writer and screenwriter Vladimír Körner and the short story *The God's Rainbow* (*Boží duha*, 1969) by the Czech Catholic author Jaroslav Durych.

Keywords: Vladimír Körner, Jaroslav Durych, film adaptation, comparison, Czech-German borderland

Dňa 1. septembra 2019 si celý svet pripomenul 80. výročie vypuknutia jedného z najtragickejších a najkrvavejších konfliktov v dejinách ľudstva, t. j. rozpútanie druhej svetovej vojny. Napriek tomu, že sa tieto tragické udalosti stali námetmi pre obrovské množstvo rôznych literárnych diel či filmov, ktorých cieľom bolo – okrem iného – zväčša šíriť posolstvo, aby sa vojnová kataklizma už nikdy nezopakovala, tak i po osemdesiatich rokoch môžeme na medzinárodnej a vnútropolitickej scéne evidovať množstvo vyjadrení, a to od „pouličných krikľúňov" až po politické špičky, ktoré pripomínajú nenávistnú dikciu vládnucich garnitúr spred, počas i po druhej svetovej vojne. Je to, žiaľ, veľmi poľutovaniahodný fakt, keďže stredná Európa do veľkej miery pocítila tragiku vojnových udalostí, a to aj cez násilné konflikty, ktoré sa odohrali najmä v pohraničných oblastiach, kde žilo napríklad zmiešané slovensko-maďarské alebo česko-nemecké obyvateľstvo. V kontexte štúdie sa zameriame na problematiku transferu (vyhnania, vysídlenia, odsunu)[2] sudetských Nemcov z Československa tesne po skončení druhej svetovej vojny, a to prostredníctvom komparácie filmového stvárnenia dvoch ambivalentných „ľúbostných" vzťahov Čecha a Nemky (*Adelheid*, 1969, a *Boží duha*, 2007), odohrávajúcich sa na česko-nemeckom pohraničí. Oba filmy sú adaptáciami literárnych predlôh, t. j. novely *Adelheid* (1967) od českého prozaika, dramaturga a scenáristu Vladimíra

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

[2] S danou terminológiou špecificky pracujú autori príspevkov publikovaných v zborníku s názvom *Transfer, vyhnání, odsun v kontextu české literatury* (2004).

Körnera (1939) a novely *Boží duha* (1969) od českého katolíckeho autora Jaroslava Durycha (1886 – 1962). Špecifickosť cieľa štúdie tak spočíva i v tom, že väčšinou sa téma transferu, vyhnania či odsunu reflektovala v oblasti politiky, histórie a literatúry, avšak je dôležité, aby bola odborne vnímaná i v oblasti kinematografie, keďže súčasnému percipientovi je často filmová adaptácia bližšia než literárna predloha. I táto sféra zobrazenia nastolenej témy môže prispieť k širšie založenému dialógu zainteresovaných strán, indikovať otvorenejší pohľad na minulosť i sebareflexiu. Je to nevyhnutné i z toho dôvodu, že v súčasnosti tvoria tieto štáty v Európskej únii silné politické a ekonomické zoskupenie, slúžiace na dosiahnutie spoločných cieľov a jednoty v Európe.

Obe vybrané literárne predlohy filmových adaptácií patria k tým dielam českej literatúry, ktoré tému transferu Nemcov z Československa neprezentovali cez prizmu vyhranených konštruktov nacionalistických a ideových stereotypov, považovaných v istom období za súčasť národnej identity,[3] ale sa pokúšali „černobílé hodnocení narušit, rektifikovat a nahradit jej diferencovanějším viděním, v němž mizí apriorní rozdělení na viníky a oběti, v němž se zmíněné stereotypy překonávají" (Zand – Holý (ed.), 2004, s. 9). Za popredné audiovizuálne diela zobrazujúce udalosti odsunu Nemcov z česko-nemeckého pohraničia tesne po konci 2. svetovej vojny sú filmovou kritikou považované: *Zánik samoty Berhof* – film z roku 1983 vznikol na základe rovnomennej knižnej predlohy (vyšla v roku 1973) i scenára Vladimíra Körnera a režíroval ho Jiří Svoboda. V roku 2010 bol v kinách uvedený česko-nemecko-rakúsky koprodukčný film s názvom *Habermannův mlýn*, ktorý režíroval slovenský režisér Juraj Herz. Ten však na rozdiel od vyššie menovaných snímok zobrazuje dlhší dejinný úsek, t. j. isté obdobie pred, počas a po druhej svetovej vojne. Autorom knižnej predlohy je český spisovateľ, scenárista a režisér Josef Urban. Autormi filmového scenára sú Wolfgang Limmer, Juraj Herz a Jan Drbohlav.

Motív zvláštneho citového vzťahu dvoch mladých ľudí napriek národnostným rozdielom v zložitom období tesne po konci druhej svetovej vojny, odohrávajúci sa na česko-nemeckom pohraničí, rozvíja novela Vladimíra Körnera s názvom *Adel-*

[3] Týka sa to väčšiny literárnych diel, ktoré vychádzali tesne po vojne (t. j. v rozpätí rokov 1945 – 1946). Neskôr aj schematická literatúra socialistického realizmu vnímala vysídlenie Nemcov prevažne kladne, zväčša ako akt trestu i spravodlivej odplaty za hrôzy vojny, zapríčinené nemeckými fašistami. Všetkým Nemcom bez rozdielu bola pripisovaná tzv. totálna zodpovednosť za vojnové besnenie. Jan Wiendl v štúdii *Obraz Němce v české poezii v letech 1945 – 1946* uvádza, že českí politici, publicisti i spisovatelia sa paušálne zhodovali na tom, že vojnu rozpútalo a prehralo Nemecko a Nemci preto musia niesť absolútnu zodpovednosť za hrôzy, ktoré priniesla. Nie je teda prekvapujúce, že sa v próze i „v české pokvětnové poezii objevuje aktuální politické téma odsunu jako adekvátní a pochopitelné vyústění válečného konfliktu stejně jako předchozích staletých politických a kulturních třenic mezi Čechy a Němci" (Wiendl, In: Zand – Holý, 2004, s. 67).

heid, publikovaná v roku 1967, čiže dva roky pred oficiálnym vydaním Durychovej novely *Boží duha*. Jan Adam, autor doslovu zbierky troch noviel Vladimíra Körnera s názvom *Podzimní novely* (1983), vníma problematiku literárneho zobrazenia atmosféry prvých mesiacov od konca druhej svetovej vojny ako Körnerovu generálnu tému, ku ktorej sa neustále vracal a nasvecoval ju z najrôznejších uhlov pohľadu. Umožňovala mu totiž „hluboký pohled do nitra lidí traumatizovaných tragickým prožitkem" (Adam, In: Körner, 1983, s. 403). I samotný autor vnímal tieto udalosti ako kľúčový osobný tragický zážitok, keďže jeho rané detstvo poznamenala druhá svetová vojna a jeho otec padol v boji proti nacistom na jej samom konci 7. mája 1945.[4] S cínovou rakvou a jeho vyznamenaniami sa potom vrátili do Sudetska, odkiaľ pochádzal. A práve tematicky zjednotený zväzok *Podzimní novely*, s ktorým v danej štúdii pracujeme, združuje autorove prózy z prostredia severozápadného moravského pohraničia z konca druhej svetovej vojny. Novela *Adelheid*, *Zánik samoty Berhof* (1973) i *Zrození horského pramene* (1979) „mají základní ladění nostalgické, poznamenané událostmi, brutálně zasahujícími do života aktérů, ať jsou to kruté a nelítostné vraždy na českém obyvatelstvu, prováděné zbytky ustupující německé armády, či tlupami werwolfů, izolovaně řádícími v pohraničních lesích, nebo návrat do válkou zpustošené krajiny" (Adam, In: Körner, 1983, s. 401).

Novela *Adelheid* i jej absolútne afirmatívna filmová adaptácia[5] zobrazuje príbeh mladého českého poručíka z československého zahraničného odboja Viktora Chotovického (vo filme ho stvárnil český herec Petr Čepek), ktorý pôsobil počas vojny v zásobovacom sklade v službách britského kráľovského letectva, známeho pod skratkou RAF. Prichádza do obce Černá Voda (predtým Schwarzbach) a je poverený správou národného majetku zbierok vysokopostaveného nacistického pohlavára Alfreda Heidenmanna, ktorý sedí v olomouckom väzení a čaká na trest smrti.

---

[4] Túto udalosť neskôr zaznamenal Vladimír Körner vo svojej autobiografickej próze *Zrození horského pramene*, ktorá sa v roku 1980 dočkala aj filmovej adaptácie s názvom *Cukrová bouda* v réžii Karla Kachyňu (Körner na nej spolupracoval ako scenárista).

[5] Pre dejovú atraktivitu a lyrický akcent príbehu sú Körnerove prózy vďačným podkladom pre filmové stvárnenie. V mnohých prípadoch bola scenáristická verzia prvotná, teda predchádzala literárnemu stvárneniu. Platí to tak pre *Údolí včel*, ako aj pre *Adelheid* (hoci prvotná verzia scenára musela byť z politických príčin prepracovaná), pričom oba filmy vzišli zo spoločnej spolupráce Vladimíra Körnera s režisérom Františkom Vláčilom (Adam, In: Körner, 1983, s. 403). Psychologická dráma *Adelheid* bola nakrútená v roku 1969, ako prvý celovečerný farebný film režiséra Františka Vláčila, a to s veľkorysým rozpočtom 4,54 mil. Kčs. Natáčal sa na zámku Lužec a v okolí obce Novina (Kryštofovo Údolí). Autorom výraznej hudobnej zložky, ktorá vo filme zosilňuje pôsobnosť obrazov, dramatických udalostí a ovplyvňuje vyznenie jednotlivých scén, je český skladateľ Zdeněk Liška. Vo filme zazneli aj skladby J. S. Bacha, J. Straussa ml. či spev Kühnovho zboru. Režisér i daná snímka na istý čas upadli do nemilosti normalizačných cenzorov. V roku 2015 napokon film digitálne zrešťauroval *Národní filmový archiv*.

V Heidenmannovej vile, ktorá sa dočasne stane jeho domovom, má urobiť evidenciu a zabezpečiť cennosti. Po prvotných problémoch s príslušníkmi Revolučných gárd napokon prichádza do niekdajšej vily miestneho nacistu, kde sa stretáva s jeho dcérou Adelheid (vo filme ju stvárnila česká herečka Emma Černá). Tá vo svojom bývalom domove pôsobí ako slúžka, denne doň dochádza z miestneho lágra, v ktorom je dočasne internovaná. Viktor si neskôr vyžiada jej nepretržitú účasť vo vile, hoci Adelheid by sa radšej večer vracala do lágra. Ich stretnutie považuje Aleš Haman za nosné pri utváraní zápletky, rozvíjajúcej sa na základe prekážok, ktoré bránia „dorozumění obou postav; jsou to jednak překážky ideové, zejména nacionální ideologické předsudky živené obdobím okupace a aktualizované porážkou nacistického režimu, jednak překážky v oblasti komunikace samé (omezené jazykové znalosti)" (Haman, In: Zand – Holý, 2004, s. 102). Postupný vývoj citového vzťahu hlavných postáv je vo filme, ktorý vznikol ešte v období „novej vlny",[6] prebiehajúcej v 60. rokoch 20. storočia v československej kinematografii, dôraznejšie zobrazený prostredníctvom vizuálneho pôsobenia obrazov, dominujúcich nad dialógmi. Napriek tomu, že ide o farebný film, farebnosť je potlačená tým, že „obraz je po většinu času hodně tmavý a scény celkově vyznívají ponuře" (Řehořová, 2016, s. 70). Řehořová poukazuje aj na ďalšie špecifické filmové postupy, stvárňujúce príbeh oveľa viac cez vizuálne prostriedky než cez slová. Napríklad kamera sa postupne približuje k detailu tváre hlavných postáv a objektom jej pohľadu sa striedavo stávajú obe hovoriace postavy (striedanie záberu a protizáberu), pričom „divák již není stavěn do role nezúčastněného pozorovatele, ale daný způsob snímání v něm podporuje pocit, že je sám součástí scény" (Řehořová, 2016, s. 71). Stotožnenie sa diváka s pohľadom jednej postavy (najčastejšie s hlavným hrdinom) cez priezor kamery mu umožňuje zainteresovane sledovať vzájomný vzťah hlavných protagonistov. Takýmto spôsobom divák vníma dôležité okamžiky vývoja tohto vzťahu, pri ktorom dochádza k určitému zbližovaniu, pričom tieto okamžiky nie sú verbalizované, ale len pozorovateľné (napr. scéna, keď Viktor sleduje Adelheid, ako si pri štiepaní dreva utiera tvár do blúzky a odhalí časť nahého tela; alebo v kuchyni počas varenia, keď na Adelheid doslova „túžobne zíza") (Řehořová, 2016, s. 71).

Postupne je vo filme čoraz zjavnejšie zobrazená skutočnosť, že Viktor, ktorý je aj v novele vykresľovaný vo vzťahu k ženám ako výrazne hanblivý, po Adelheid veľmi túži, a to tak z citovej potreby mať niekoho rád (zdieľať s niekým svoje bytie), ako aj z potreby telesnej (sexuálnej). Viktor je k Adelheid slušný, delí sa s ňou o svoj prídel (rozdeľuje konzervy a cigarety na polovicu), strháva jej z kabáta bielu pásku (symbol, ktorý museli nosiť príslušníci porazeného národa), snaží sa naučenými vetami v nemčine aspoň čiastočne nadviazať kontakt. Naproti tomu Adelheid „působí dojmem neproniknutelné, hrdé osobnosti, která se ani v roli služky, která jí byla

[6] Jedným z jej hlavných rysov bolo experimentovanie s výrazovými prostriedkami a kladenie dôrazu na formu spracovania námetu.

vnucena, nechová odevzdaně či servilně. Z určitého pohledu naplňuje stereotypní představy o německé povaze: je tvrdá, důsledná, pracovitá a hrdá na nacistické Německví. Ačkoli musí čelit pokořování od válečných vítězů, se vším se vyrovnává natolik rázně, že to budí respekt" (Řehořová, 2016, s. 87). A hoci ich vzťah vo filme prechádza istou premenou, napokon zostáva nenaplnený. Adelheid po vojenskom výsluchu, na ktorý sa dostala, pretože jej brat zabil strážmajstra Hejnu a napadol Viktora, ešte pred odchodom do väzenia spácha na záchode samovraždu. A tak nielen samotný citový vzťah Viktora a Adelheid možno vnímať ako ambivalentný, ale najmä hlavná ženská postava je „ambivalentní, například její hrdost může působit obdivuhodně, lze ji však vnímat také jako příznak ‚typické' německé nadřazenosti. V určitém ohledu svým jednáním skutečně naplňuje stereotypní představy o německé povaze, zároveň však vystupuje v pozici, jež vyvolává soucit. Vlastně jen naplňuje roli, ke které byla vychována: problém je, že v dané situaci to již není žádoucí a nikdo ji za to neocení" (Řehořová, 2016, s. 97 – 98).

Český televízny film *Boží duha* vznikol v roku 2007 na objednávku Českej televízie, vyrobilo ho ostravské televízne štúdio a nakrúcal sa najmä v česko-nemeckej pohraničnej oblasti, konkrétne v malej obci Kostelní Bříza. Jeho režisérom a scenáristom je Jiří Svoboda, okrem iného člen Českej filmovej akadémie i Európskej filmovej akadémie (EFA), ktorý do hlavných úloh obsadil slovenského herca Milana Kňažka (postava staršieho muža – Čecha) a českú herečku Markétu Hrubešovú (postava mladej zneužitej ženy – Nemky). Televízny film sa stal víťazom prestížneho ocenenia *Prix Circom Regional 2009* v kategórii *Dramatická tvorba*, ktorú udeľuje Európska asociácia regionálnych televízií. Vysielaciu premiéru mal 4. mája 2008 na ČT1 o 20:00 hod., za čo však musela Česká televízia následne zaplatiť pokutu 50 000 Kč, pretože podľa *Rady pro rozhlasové a televizní vysílání* ním ohrozila fyzický, psychický a mravný vývoj detí a mladistvých. Film mal byť podľa rozhodnutia Rady odvysielaný až po 22:00 hod., pretože obsahuje scény hromadného znásilňovania, teda explicitné násilie na ženách.

Dej novely i televízneho filmu *Boží duha* sa odohráva na česko-nemeckom pohraničí, pričom explicitný časový údaj, t. j. rok 1946, je uvedený len na začiatku filmu, v novele tento údaj absentuje, hoci je na základe zobrazených udalostí zrejmé, že sa príbeh odohráva v danom časovom úseku. Petr Vokřínek vníma absenciu doslovného časového ukotvenia ako sémantickú funkciu, pretože príbeh novely týmto prístupom dosahuje nadčasovú dimenziu: „Ta je ostatně naznačena také již samotným biblicky motivovaným názvem Boží duha. Paralela událostí z doby biblických dějin s událostmi z doby autorovy současnosti vytváří dojem vždy platné dějinné zákonitosti, nezávislé na konkrétní době; hříšné jednání bylo, je a bude vždy po zásluze potrestáno, zároveň však je naznačeno přesvědčení, že polepšení vždy bylo, je a bude odměněno" (2018, s. 180). Pri tomto konštatovaní platí hodnotiaci aspekt

Jaroslava Meda, že dejiny sú pre Durycha[7] zväčša len kulisami, v ktorých sa odohráva nadčasová dráma ľudského života, mystérium lásky a smrti (2004, s. 76), resp. „zápas člověka osamoceného a drceného známými i neznámými silami" (Rotrekl, 2005, s. 304).

Jaroslav Durych dopísal novelu v roku 1955,[8] ale oficiálne vyšla až po autorovej smrti v roku 1969. Filip Tomáš ju v jednej zo štúdií publikovaných v zborníku *Transfer, vyhnání, odsun v kontextu české literatury* považuje za jediné dodnes živé a aktuálne dielo, ktoré vzniklo k danej téme v prvej polovici 50. rokov 20. storočia, pretože ostatné prózy s danou tematikou zväčša odzrkadľovali povojnovú eufóriu z konca vojny a oslobodenia alebo boli „programovým pokusem o naplňování tezí socialistického realismu" (Tomáš, In: Zand – Holý, 2004, s. 177). Spracovaním námetu, ktorým bol násilný odsun Nemcov z česko-nemeckého pohraničia, sa Durych pokúsil odhaliť nenávisť a zlo, ktoré v sebe udržiavajú oba národy, čím jasne naznačil, že je omylom hľadať vinu len na jednej strane. Upozornil tak na podstatný fakt, že i Nemci sú trpiaci ľudia zasiahnutí dejinnými udalosťami, ktorí si zaslúžia súcit, pretože hlavnou podstatou celého diela Jaroslava Durycha bola vždy základná hodnota ľudského života, ktorú objavuje v láske, službe a mravnej čistote. Isto totiž dôsledne poznal pomájovú literárnu tvorbu i publicistiku, ktorá v Československu obhajovala etický základ celého procesu odsunu Nemcov z pohraničných oblastí.

Pokiaľ ide o scenár televíznej adaptácie Durychovej literárnej predlohy, možno povedať, že v ňom došlo k istým zásahom do tematickej výstavby textu, hoci samotná dramatizácia novely do filmovej podoby je afirmatívna (do filmu boli napríklad prebrané aj niektoré doslovné dialógy medzi postavami). Uplatnili sa viaceré formy a spôsoby prepisu, ako napríklad eliminácia (vynechanie častí alebo istých prvkov), resp. s cieľom zdynamizovať dej filmu sa pristúpilo ku kondenzácii viacerých príbehových línií novely a v závere filmu aj k amplifikácii (rozšírenie pôvodného diela o nové pasáže, časti).

Ústrednou postavou novely je starší muž – vdovec, pútnik (v úvode je spomenuté, že prekročil šesťdesiatku, a na konci, že mal päť detí), ktorý putuje už päť dní,

---

[7] Jaroslav Med v monografii *Spisovatelé ve stínu* (2004) zaraďuje Durycha medzi najpozoruhodnejšie postavy modernej českej literatúry, ktoré výrazne ovplyvnili českú medzivojnovú kultúru.

[8] Karel Komárek podľa viacerých zistení (korešpondencia, autorova pozostalosť) predpokladá, že Jaroslav Durych pracoval na diele už v roku 1952, pričom teoreticky mohol o ňom premýšľať už v júli roku 1947 (Durych po druhej svetovej vojne chodil do opusteného domu v obci Světlá pod Luží, z ktorej boli vyhnaní Nemci), keď jeho rodina privatizovala opustený dom na severočeskom pohraničí v obci Juliovka (časť obce Krompach). Pútnický kostol v susednej obci Mařenice je nepochybne vzorom pre dejisko *Boží duhy*, čo potvrdzuje nielen opis kostola v texte, ale aj svedectvo farára Josefa Dobiáša (2014, s. 104 – 105).

hoci ho k danej púti nikto nenútil, nikto mu ju nenariadil ako pokánie, ale to, čo ho „*hnalo na tak podivnou pouť, byla bezbožná lítost, která stárnutím zjedovatěla, a rouhavý vzdor*“ (Durych, 1991, s. 9). Vo filme je taktiež zobrazený ako starší muž, ktorý však počas vojny prišiel o rodinu a hľadá udavača majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny. **Durych cez optiku pútnika (personálny rozprávač) de**tailne opisuje pohľady unavených, no napriek tomu dobrosrdečných ľudí i kontúry krajiny donedávna zmietanej vo svetovej vojne, na ktorej sa taktiež odrazili tragické osudy ľudí v každodenných zápasoch o prežitie: „*Přivykal jsem pohledu na začarované osady, podobné spíše smutečním shromážděním bloudících duší než sídlištím živých tvorů, i na opuštěná a zaplevelená pole, po kterých nepoletovaly ani vrány, a každý můj krok vyvolával ozvěnu, vybízející k ustavičné modlitbě za zemřelé, nebo připomínající nějakou nekonečnou a bolestnou litanii. Nebylo mnoho zřícenin ani rozvalin, ale tím to bylo pochmurnější a zasmušilejší. Pootevřená dveře, a za nimi mlčenlivá a děsivá tma. Květináče za okny, a v nich květiny až do hněda uschlé. Místo záclon se tam houpaly pavučiny*“ (Durych, 1991, s. 10 – 11). Tento obraz, majúci charakter apokalyptickej vízie, kde je všetko rozpadnuté a zaniknuté ako dôkaz pominuteľnosti ľudského života, nad ktorým vládne smrť, je stvárnený i v úvode televízneho filmu, aj keď nie cez priezor takej výraznej barokovej ikonografie[9] ako v novele (napr. stret pútnika so zmijou, ktorá mu pripomína jeho dušu; pohľad na nebo, vznešené, ale strašné ako obraz dohorievajúcich mŕtvol).[10]

Vo filme putuje postava staršieho muža (Čecha) do obce Altenbach, po vojne pomenovanej ako Potočná, najskôr vlakom,[11] v ktorom sa prvýkrát stretáva s ozbrojenými príslušníkmi RG (Revolučných gárd), terorizujúcich vo vlaku civilistov najmä nemeckej národnosti. Následne putuje pešo, pochmúrnou, opustenou krajinou, pričom sa dostáva až k vyrabovanému kostolu, okolo ktorého sa rozprestiera zanedbaný cintorín, kde sú na pomníkoch vyryté nemecké mená. Jedným z výrazných antinomických prvkov majúcich za cieľ upriamiť pozornosť percipienta na vníma-

---

[9] Durychovo barokové vnímanie skutočnosti, expresionistické tendencie novely i vplyv kresťanského existencializmu sme analyzovali v štúdii s názvom *Durychova novela „Boží duha“ vo filmovom spracovaní* (Gallik – Vargová, 2019, s. 28 – 41).

[10] Je to pochopiteľné, pretože, ako píše Július Pašteka v štúdii *Cesty filmu a románu*, jazyková skladba má schopnosť, a tým aj sklon, priamo pomenovávať a preskúmavať vnútorné zážitky, ktoré siahajú od pocitov k myšlienkam, od psychologických konfliktov k intelektuálnym rozporom (tzv. duchovné kontinuum literárneho diela). Film utvára skôr materiálne kontinuum, hoci disponuje vizuálnymi prostriedkami, ktorými sa dá zobrazovať i vnútro postáv, čiže dimenzie duchovného bytia (1976, s. 349 – 350).

[11] Zaujímavosťou je, že Vláčilov film *Adelheid* i Svobodova televízna snímka *Boží duha* začínajú práve príchodom vlaku do oblasti povojnového osídľovania česko-nemeckého pohraničia, v ktorom cestuje hlavný mužský protagonista príbehu. A to tak mladý český poručík z odboja Viktor Chotovický z novely i filmu *Adelheid*, ako aj starší muž (Čech) z novely i filmu *Boží duha*.

nie rozporu medzi profánnym a sakrálnym, sú krátke zábery kamery na obrazy s náboženskými motívmi (napr. obraz Panny Márie pohodený v lavici znesväteného a vyrabovaného kostola; obraz tváre Ježiša Krista na priedomí Nemkinho domu; obraz, visiaci nad rodičovskou posteľou v dome Nemky, s vyobrazením Panny Márie s malým Ježiškom, ktorému na prste sedí holubica – symbol Ducha Svätého, pričom sa starému mužovi pri pohľade naň vybavujú spomienky na manželku a deti). S dianím vo filme (zobrazovanou realitou) sa totiž neustále prelínajú ťaživé spomienky postáv na nedávnu minulosť (tzv. „flashback" – záblesk minulosti). Napríklad postava Čecha, vstupujúca do vyrabovaného kostola v opustenej obci, si spomína na svoje previnenie – sedí v bare s prostitútkou, ktorá ho zvádza, a chronologicky sa mu vybavuje odvlečenie jeho manželky s dvomi deťmi, vykonávané „esesákmi" na rozkaz muža – udavača, majúceho na svedomí strašný osud jeho rodiny (tento „flashback" sa postave Čecha opätovne vybavuje aj pri pohľade do pootvoreného okna opusteného domu Nemky, do ktorého prichádza, a neskôr ešte viackrát počas rozhovorov s ňou). Tak v novele, ako aj vo filme nachádza v kostole rakvu, z ktorej kvapká kalná tekutina z rozkladajúcich sa ľudských ostatkov. Rozhodnutie pútnika spočíva v snahe nájsť si útočisko v niektorom z opustených domov a zaobstarať si náradie, s ktorým by vyčistil znesvätenú podlahu chrámu a nepochovaným poskytol pokoj v posvätenej zemi. Následne dochádza k absolútne afirmatívnemu vzťahu medzi novelou a televíznym filmom, a to v pasáži, keď si starší muž – pútnik hľadá možnosť prenocovania v niektorom z opustených domov (je už značné šero; vstupuje do opusteného veľkého rodinného domu; vchádza na poschodie a líha si do postele, pričom jedna strana postele je ustlaná a druhá rozostlaná). Vzápätí dochádza k stretnutiu Čecha a Nemky, ktoré Durych v novele vykresľuje takto: „*Pak se přede mnou zaskvěl plamen svíce. V tom okamžiku jsem otevřel ústa a zatajil dech. Ten plamen byl krásný jako jitřenka před rozedněním a objímal knot tak něžně a lichotivě, že bych sám byl chtěl hořet. A ta svíce – Nu, okouzlila mě. To nebyl jen vosk. Byla totiž tak nadpomyslně a tajemně cudná, že vůbec mi nepřekáželo, že trůnem tak ušlechtilé a vznešené svíce byl jen svícínek ze stočeného, dosti hrubého drátu s právě takovou rukojetí. Ten svícínek vězel v prstech nějaké vznášející se či plovoucí ruky, až po loket obnažené, a – Do pekla horoucího! Ještě tohle! Jistě nemohlo přijít v té chvíli nic truchlivějšího. Tedy žena. Co teď?*" (Durych, 1991, s. 36). Podobným spôsobom stretnutie zachytáva i film, samozrejme, cez svoje možnosti zobrazenia, t. j. tlmočí pomocou obrazov význam, ktorý buduje v mysli diváka príbeh. Vo filme je však toto stretnutie spúšťacím momentom ďalších dramatických udalostí.

Starší muž (Čech) a mladá žena (Nemka) sa po preklenutí prvotných rozpakov zdôverujú jeden druhému so svojím dramatickým životným osudom, ktorý ich zastihol počas vojnových a povojnových udalostí. Žena prechádza počas rozhovoru s mužom doslova generálnou spoveďou a v staršom mužovi sa „rozhořívá svár smyslové touhy s exaltovaným zbožněním ženy-trpitelky, jejíž duchovní krása se mu zjevuje v rozhovorech s ní" (Haman, In: Zand – Holý, 2004, s. 100). Záro-

veň prežíva „jakousi katarzi, zbavuje se svých nejistot, s nimiž se přišel vyrovnávat do samoty. V rozhovoru se ženou prožívá závratné pocity štěstí z dotyku s posvátným, které připomínají extatické stavy mystiků“ (ibid., s. 101). V novele i vo filme tak vzniká priestor na zobrazenie toho, čo Zdeněk Rotrekl v štúdii *Barokní fenomén v současnosti* nazýva tragickým barokovým životným pocitom, v ktorom do popredia vystupuje „smrt, zrození, vina, opouštění rodných míst a vracení se ke spáleništím, blízkost sebevraždy i blízkost vražd, zápasivý prožitek religiózní, zkušenosti mystické, ale i zohavené tváře adorující před chvílí své budoucí zohavitele“ (2005, s. 304). Vychádzajúc z Rotreklovho tvrdenia, najvýstižnejšie tento jav dokazuje drastický obraz znásilňovania siedmich nemeckých dievčat príslušníkmi Revolučných gárd v miestnom hostinci, ktoré boli doslova obetované vlastnými rodičmi ako zadosťučinenie za vraždu českého gardistu. Mená dievčat, medzi ktorými bola aj hlavná ženská postava novely i filmu, boli vylosované. V scenári tak došlo k značnej kondenzácii sujetu literárnej predlohy, ale fabula zostala zachovaná – vo filme ide o zobrazenie jednorazovej drastickej udalosti znásilnenia počas jednej noci v miestnom hostinci, zatiaľ čo v novele Nemka hovorí o celom týždni, dialo sa to v miestnej škole a neskôr po zabití matky musela ešte slúžiť trom vybraným mužom. Vo filme sa tiež kladie dôraz na zobrazenie pocitu viny, ktorý v sebe Nemka nosí za to, že sa nedokázala vzoprieť poníženiu a hanbe samovraždou, ako to urobilo jedno z dievčat, keď si skokom do zavretého okna prerezalo hrdlo, a zobrazenie snahy o zmierenie sa s mŕtvou matkou, ktorú zastrelili gardisti pri pokuse brániť dcéru pred znásilnením.

I na základe uvedených skutočností sú obe postavy vystavené úlohe prehodnotiť aj svoj vzťah k Bohu. Vieru v neho stratili počas tragických udalostí, ktoré sa odohrali v ich živote (v novele i vo filme tento moment zastupuje kríž na rázcestí, pred ktorým sa Nemka prežehnala poslednýkrát, t. j. tesne predtým, ako ju viedli ku gardistom). Obrazom postupného návratu k viere je pochovanie hnijúcich ľudských ostatkov nájdených vo vyrabovanom kostole a následne spoločná modlitba Otčenáš v rodnom jazyku oboch postáv.

Keďže základom filmového príbehu je pohyb, zmena, obe hlavné postavy, doslova vykúpané v sérii konfliktných situácií z minulosti, ktoré si sprítomňujú vo vzájomnom rozhovore, touto zmenou zjednocujú príbeh, pretože „nič už nebude také, ako na začiatku, keď to do príbehu vstúpilo. Vzniká nová kvalita“ (Gindl-Tatárová, 2014, s. 89). Starší muž a mladá žena, prichádzajúci a stretávajúci sa na mieste, ktorým sa prehnala tragická vojnová potopa, no napriek, alebo najmä preto, sa tu objavuje Božia dúha, sú napokon súčasťou znovuzrodenia a vykúpenia. Patočka v doslove novely uvádza: „Ona je vykoupena jeho slovem o lásce k matce; on obnovuje v tomto vzmachu svoji cestu k trvalé lítosti, vědom si své nicotnosti vůči ženě, která zůstala čistá i ve špíně zhanobení“ (Patočka, In: Durych, 1991, s. 169). Túto skutočnosť naznačuje aj záver novely, a v istom časovom úseku i filmu, v ktorom sa zrkadlí skutočná prítomnosť Božej dúhy (znamenie nádeje a spásy,

obraz zasľúbenej zeme, strateného raja, posledný a pravý prístav, breh naplnenia a spásy), keď sa obe postavy napriek všetkému odhodlajú začať nový život. Pozitívny, t. j. doslova happyendový, záver novely[12] sa však v konečnom dôsledku neprenáša do filmového scenára, a tak dochádza k amplifikácii, t. zn. k rozšíreniu pôvodného diela o novú pasáž, pretože v samom závere filmu staršieho muža (Čecha) napokon gardisti zastrelia a umiera v náručí Nemky.

Filmové stvárnenie dvoch ambivalentných vzťahov Čecha a Nemky v zložitom období tesne po skončení druhej svetovej vojny, takmer verne sa pridŕžajúce literárnych predlôh (*Adelheid* a *Boží duha*), sa vyznačuje detailnou psychologickou kresbou, hoci v prípade filmu *Adelheid* realizovanou na vyššej umeleckej úrovni. Percipientovi, ktorého interpretácia je značne závislá od dobového a sociálneho kontextu recepcie, sa snaží zobraziť krehkosť povojnových medziľudských vzťahov, keď sa ľudia akoby opätovne učia citlivejšiemu prístupu k iným, musia prekonávať hlboko zakorenené obavy i strach, znovu sa pokúšajúc získavať dôveru a vrúcnosť. Vykreslenie zmienených ambivalentných „ľúbostných" vzťahov prebieha najmä pod vplyvom nezmieriteľného protikladu ľudskej každodennosti a sledu spoločensko-politických udalostí, keď do súkromia jednotlivca zasahujú veľké dejinné kataklizmy, proti ktorým je jedinec takmer bezbranný a nedokáže ich ovplyvniť (Adam, In: Körner, 1983, s. 402). Hlavné postavy oboch noviel a zároveň ich filmových adaptácií sú výnimočnými individualitami. Mužské postavy majú charakter existenciálneho osamelca a ich vzťah k nemeckým ženám „není prvotně motivován eroticky, nýbrž spíše soucitem s ponižovaným člověkem a pocitem solidarity" (Haman, In: Zand – Holý, 2004, s. 103). Obe novely, v čase svojho vydania, naznačili postupné prekonávanie deterministického poňatia ľudskej existencie, a hoci Körnerova novela *Adelheid* neobsahovala spirituálnu symboliku[13] Durychovej *Boží duhy*, tak postava „sudetské Němky se stala svou kvalitativní nejednoznačností dokladem

---

[12] Aleš Haman tento šťastný koniec novely vníma v symbolickom význame „naději pro budoucnost vyjádřenou posléze v společném přání mít potomstvo, které vzejde z jejich spojení" (Haman, In Zand – Holý (ed.), 2004, s. 101). Kým Durychova novela končí práve vo chvíli, keď má pravdepodobne dôjsť aj k telesnému zbliženiu hlavných postáv („*Tu se zarděla, zadívala se do mých prosících očí a sladce se pousmála. Pak přivřela oči a pomalu přitahovala mou pitomou hlavu k svým překrásným rtům. Pak přestala dýchat. A náhle mě políbila. Zprvu plaše jen jednou jako –*"; Durych, 1991, s. 156), tak televízny film v krátkom prestrihu – medzi spoločnou modlitbou v kostole a smrťou Čecha – priamo zobrazuje vykonaný sexuálny akt.

[13] Azda za jediný spirituálny (resp. biblický) symbol možno považovať kamenný kríž s nápisom „Dokonáno jest", okolo ktorého Viktor prechádza počas svojho príchodu do obce, v ktorej sa príbeh odohráva, i odchodu z nej. Irena Řehořová však uvádza, že tvorcovia filmu „interpretaci tohoto symbolu nechávají otevřenou: jeho význam lze chápat jak s odkazem na právě skončenou válku (jako je tomu v Körnerově novele), tak jako biblický výrok s obecným významem smrti, vykoupení" (Řehořová, 2016, s. 78).

změny jak ve způsobu tvárné stylizace [...], tak i v hodnotovém vědomí společnosti" (Haman, In: Zand – Holý, 2004, s. 103). A napokon už toľko zmieňovaná ambivalentnosť „ľúbostných" vzťahov a ich filmové stvárnenie je výraznejšie vykreslené práve v *Adelheid* ako v diele *Boží duha*. Hoci Nemka Adelheid na začiatku príbehu len ťažko premáha svoje národnostné i kastové predsudky a stane sa milenkou svojho „pána", tak dvojznačnosť „jejího vztahu k muži vysvitne ve scéně, kdy ho omráčí, aby mu zachránila život. Po svém zatčení si opět nasazuje masku neprůhledné lhostejnosti, pod jejímž povrchem však tušíme zoufalství zničené existence" (Haman, In: Zand – Holý, 2004, s. 103). Akt Adelheidinej samovraždy obesením na záchode budovy, v ktorej bola vypočúvaná, už len potvrdzuje toto konštatovanie, hoci posledný rozhovor Viktora a Adelheid po jej výsluchu vyznieval ako preukázanie vzájomnej citovej náklonnosti. Naproti tomu citový vzťah Čecha a Nemky z Durychovej novely *Boží duha* vyznieva na jej konci pozitívne, v nádeji na spoločný život. Avšak v televíznom filme sa režisér a scenárista Jiří Svoboda rozhodol – ako sme sa už zmienili – nedopriať šťastný koniec tomuto vzťahu. Filmovú adaptáciu tak primárne zasadil do rámca, ktorý nemá víťaza ani porazeného, čo má podľa jeho slov pre poznanie histórie dôležitý význam. Televízny film „nekárá, nementoruje, ukazuje jeden z tisíců reálných příkladů doby konce války – tedy období, s nimž se naše společnost dodnes nedokázala (na rozdíl třeba od zločinů komunismu) ve svém vnitřním podvědomí vypořádat. Reflektuje uměleckými postupy tvrdou realitu doby" (Svoboda, 2009). Najvýraznejší rozdiel v poňatí zobrazenia kľúčovej idey v kontexte novely a filmu tak spočíva v tom, že Jaroslav Durych „vnímá každodennost jako úděl od Boha, jako příležitost k duchovnímu zdokonalení člověka, při kterém si navzájem tajemně pomáhají celé generace, a jako nutný předstupeň Absolutna – tedy spiritualisticky" (Komárek, 2014, s. 42).

Literatúra

DURYCH, Jaroslav: *Boží duha.* Doslov Jan Patočka. 2. vydanie. Praha: Melantrich, 1991. 176 s. ISBN 80-7023-083-5.

GALLIK, Ján – VARGOVÁ, Zuzana: Durychova novela „Boží duha" vo filmovom spracovaní. In: *World Literature Studies*, č. 3, 2019, s. 28 – 41. ISSN 1337-9275.

GINDL-TATÁROVÁ, Zuzana: *Practical Dramaturgy/Praktická dramaturgia.* 2. vydanie. Bratislava: VŠMU, 2014. 141 s. ISBN 978-80-89439-70-6.

KOMÁREK, Karel: *Čep, Durych a několik příbuzných* (*interpretační studie*). Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2014. 210 s. ISBN 978-80-87895-06-1.

KÖRNER, Vladimír: *Podzimní novely.* Autor doslovu Jan Adam. Praha: Československý spisovatel, 1983. 408 s.

MED, Jaroslav: *Spisovatelé ve stínu.* 2. rozšírené vydanie. Praha: Portál, 2004. 240 s. ISBN 80-7178-939-9.

PAŠTEKA, Július: Cesty filmu a románu. In: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: VEDA, 1976, s. 339 – 369.
ROTREKL, Zdeněk: *Skryté tváře* (*Spisy 5*). Brno: Atlantis, 2005. 536 s. ISBN 80-7108-268-6.
ŘEHOŘOVÁ, Irena: *Film jako médium kulturní paměti: Proměny reflexe poválečného odsunu Němců v české filmové tvorbě*. Dizertačná práca. Praha: Karlova univerzita, 2016. 145 s.
SVOBODA, Jiří: 2009. *Cenzura v České republice v roce 2009 existuje, hurá!!!* Dostupné na internete: http://blog.aktualne.cz/blogy/jiri-svoboda.php?itemid=6560 [cit. 21. 1. 2020].
VOKŘÍNEK, Petr: *Rozmanité podoby alegorické pouti v české próze do roku 1989* (*s přihlédnutím k polistopadovému vývoji*). Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita, 2018. 246 s.
ZAND, Getraude – HOLÝ, Jiří (eds).: *Transfer, vyhnání, odsun v kontextu české literatury.* Brno: Host, 2004. 198 s. ISBN 80-7294127-5.
ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2011. 2. doplnené vydanie. 426 s. ISBN 978-80-8094-963-1.

Citované filmy

Adelheid (r. František Vláčil, Československo, 1969)
Boží duha (r. Jiří Svoboda, Česká republika, 2007)
Cukrová bouda (r. Karel Kachyňa, Československo, 1980)
Habermannův mlýn (r. Juraj Herz, Česko/Nemecko/Rakúsko, 2010)
Zánik samoty Berhof (r. Jiří Svoboda, Československo/Poľsko, 1983)

Kontakt

doc. PhDr. Ján Gallik, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
jgallik@ukf.sk

FILMOVÉ PODOBY VÝCHODONEMECKEJ SKÚSENOSTI PO ROKU 1989

Nadežda Zemaníková

Abstract: The study *Film versions of the East German experience after 1989* focuses on film adaptations of literary works that present the past of the socialist GDR as part of the former Eastern bloc reflecting social changes after November 1989. It concentrates on works that entered into dialogue with off-literary discourses and were significantly functionalized, especially in public and media discourse, in particular during the anniversaries of the fall of the Berlin Wall and German reunification. The aim of the study is to demonstrate how the analysed works manage to problematize the simplified image of East Germany's distant and more recent past, prevailing in official discourse after 1989, problematize stereotyped and established images of the past, their official historical interpretations and modify attitudes to the contemporary world.

Keywords: film adaptation, GDR, November 1989, German unification, media discourse

Výročia pádu Berlínskeho múru a zjednotenia Nemecka boli už pred dvomi dekádami najmä dokonale inscenovanými mediálnymi udalosťami, v ktorých významnú úlohu zohrávali aj filmové adaptácie románov s tematikou spoločenských zmien rokov 1989 – 1990. Súčasťou inscenovaných osláv a spomienkových ceremónií desiateho výročia pádu Berlínskeho múru bola napríklad premiéra sfilmovania provokatívneho satirického románu vtedy mladého autora Thomasa Brussiga *Helden wie wir* (*Hrdinovia ako my*, 1995/1999), naplánovaná presne na 9. novembra 1999 napriek tomu, že výročie pádu múru pripadlo na utorok a filmové premiéry sa konajú spravidla vo štvrtok. Brussigov film *Sonnenallee* (1999) mal zase premiéru 7. októbra 1999, na 50. výročie založenia zaniknutej Nemeckej demokratickej republiky (ďalej NDR). Obidva filmy, ku ktorým sa neskôr vrátime, veľmi presne reagovali na spoločenské nálady koncom deväťdesiatych rokov a na prelome tisícročia, neboli však prvými intenzívne medializovanými príkladmi významných filmových adaptácií.

Výrazným diváckym úspechom, ale aj podnetom na početné diskusie v médiách bolo už v roku 1995 sfilmovanie rodinného a generačného románu Ericha Loesta *Nikolaikirche* (*Kostol sv. Mikuláša*, 1995), nazvaného podľa miesta pondelkových modlitieb a stretnutí prívržencov občianskych a mierových hnutí z jesene 1989 v Lipsku. Je dôležité uviesť, že autor románu Erich Loest, príslušník tzv. budovateľskej generácie, bol vylúčený zo strany SED, v rokoch 1957 – 1964 väznený a až

do svojej emigrácie v roku 1981 sledovaný Ministerstvom pre štátnu bezpečnosť NDR (Stasi).[1]

Paralelne s románom vznikol scenár k dvojdielnemu televíznemu filmu. Televízna adaptácia románu pre ARD v réžii jedného z najvýznamnejších a najuznávanejších východonemeckých režisérov staršej generácie Franka Beyera, s hereckým obsadením pochádzajúcim prevažne z NDR, sa tešila veľkej popularite (cca. 9 miliónov divákov pri televíznej premiére) a verejnoprávne televízne stanice ju doteraz pravidelne vysielajú na výročie nemeckého zjednotenia. V generačnom kontexte je film istou výnimkou, filmy renomovaných východonemeckých režisérov staršej generácie, ako Frank Beyer, Heiner Carow alebo Egon Günther, ktoré nepodliehali populárnej estetike deväťdesiatych rokov, vtedy distribúcia marginalizovala (Jung, 2002, s. 58).

Film *Nikolaikirche* využíva originálne dokumenty na simuláciu udalostí z 9. októbra 1989, keď v Lipsku na pondelkovú demonštráciu prišlo viac ako 70 000 protestujúcich. Dva dni po oslavách 40. výročia založenia NDR to bola dovtedy najväčšia protirežimová demonštrácia. Hoci sa režim pripravoval na krvavé potlačenie demonštrácie, v pohotovosti bolo 8 000 príslušníkov polície a armády, v nemocniciach boli nariadené nočné služby a pripravené krvné konzervy, nakoniec k násilnostiam nedošlo. Udalosti sú však zdokumentované iba na amatérskych fotografiách a záberoch kamier tajnej služby. Ale Frank Beyer rekonštruuje tieto obrazy vo filme na základe fotodokumentácie aj osobných rozhovorov so svedkami tak verne, že ich diváci považovali za originálne dokumenty a vystavili túto „dokumentárnu simuláciu" historickej faktuálnej reality dokonca kritike, že sa udalosti v skutočnosti odohrali inak.

Román aj afirmatívne nadväzujúci film diferencovane a bez dovtedy obvyklých klišé[2] portrétujú dokonca príslušníkov východonemeckej tajnej služby ako ambi-

---

[1] Ministerstvo pre štátnu bezpečnosť NDR malo približne 85 000 pracovníkov a cca. 109 000 neoficiálnych spolupracovníkov. V máloktorej modernej krajine sa podarilo tajnej polícii doviesť svoju moc tak ďaleko ako v NDR, preniknúť celou spoločnosťou a získať okrem agentov a zamestnancov nespočetné množstvo pomocníkov vo všetkých sférach spoločenského života. Sú zaregistrovaní v takmer 200 kilometroch zväzkov tajnej polície. Materiály ministerstva sú všeobecne považované za najspoľahlivejšie v postkomunistickej východnej Európe. Už v roku 1991 bol zákonom umožnený prístup k zväzkom tajnej služby tak prenasledovaným občanom, ako aj zaregistrovaným spolupracovníkom, ale aj vedcom a žurnalistom. Viac ako päť miliónov kópií zväzkov sa po zjednotení Nemecka dostalo do tlače a výskumu. Stasi sa tak stala najintenzívnejšie skúmanou inštitúciou bývalej NDR, verejné odhalenia spolupráce so štátnou bezpečnosťou sa pritom vo veľkej miere koncentrovali práve na umelcov. Mnohí z nich svoju činnosť iba vytesnili či vymazali z pamäti.

[2] V prvých filmoch po zjednotení dominovali typizované postavy: ešteák, východonemecká akademička ako protiklad k západonemeckej „žienke domácej" alebo východo-

valentné postavy. Topos Berlínskeho múru, ktorý najmä v deväťdesiatych rokoch dominuje v umeleckom spracovaní udalostí z jesene 1989, tu nahradilo Lipsko ako topos pokojnej ľudovej revolúcie zdola, ktorú panoramatický film do veľkej miery štylizuje. Podčiarkujú to aj záverečné slová generála tajnej služby: „*Všetko sme naplánovali. Boli sme na všetko pripravení. Len nie na sviečky a modlitby*."[3] Pre Loesta je 9. október najdôležitejším bodom revolúcie, v ňom román aj film vyvrcholia. Román i film rezignujú na stvárnenie neskorších kľúčových udalostí ako pád múru alebo zjednotenie Nemecka. Kým pre Západ je symbolom zániku komunistického režimu pád Berlínskeho múru, Loest akcentuje vedome spomínanie východných Nemcov na udalosti, ktoré zanechali stopy v ich kolektívnej pamäti.

Kontrasty medzi oficiálnymi vyhláseniami predstaviteľov režimu a reálnymi zážitkami zvýrazňuje vo filme prepojenie scén: počas prenosu prvomájovej demonštrácie v televízii sa v komentári deklarujú úspechy v bytovej politike NDR a nasledujúca scéna ukazuje rozpadnuté domy v lipskom starom meste. Inscenované obrazy masových demonštrácií a archívne zábery televízneho spravodajstva, ktoré ukazuje záznamy húfne utekajúcich východonemeckých občanov, kontrastujú s dianím v centrále tajnej služby. Pred centrálou Stasi sa film aj končí, ľudia volajúci „*Žiadne násilie*" zapaľujú na schodoch centrály sviečky a znie organová hudba Johanna Sebastiana Bacha, ktorý je v Lipsku pochovaný.

Pre väčšinu západonemeckého obyvateľstva sa udalosti jesene 1989 udiali na televíznych obrazovkách a v mediálnych obrazoch si na tieto momenty aj spomínajú. Pondelkové demonštrácie v Lipsku, horúce leto 1989, Paneurópsky piknik, masový útek východných Nemcov, ich obliehanie zastupiteľských úradov Spolkovej republiky Nemecko v susedných krajinách východného bloku, vystúpenie západonemeckého ministra zahraničných vecí Genschera na balkóne Lobkowiczkého paláca v Prahe, pád Berlínskeho múru či vítanie nového roka pod Brandenburskou bránou, ikonické fotografie a videozáznamy z týchto udalostí sa v médiách klišéovito opakujú už od deväťdesiatych rokov.

Keďže sú historicky významné udalosti prelomového obdobia od počiatku aj mediálne generovanou skutočnosťou, dajú sa iba ťažko rozprávať v mimetických obrazoch, ktoré by zdanlivej autentickosti medializovaných spomienok mohli konkurovať. Najvýraznejšie sa to prejavuje v prípade pádu Berlínskeho múru; azda žiadna iná udalosť v dejinách 20. storočia nevyvolala podobne ohromujúci príval obrazov. Na nemožnosť mimetického umeleckého stvárnenia tejto epochálnej udalosti zareagoval v polovici deväťdesiatych rokov mladý autor Thomas Brussig

---

nemecká malomeštiacka rodina, konfrontovaná s arogantnými západonemeckými „žralokmi" (Ivanović, 2000, s. 227).

[3] Všetky pasáže citované z nemeckých zdrojov uvádzam vo vlastnom preklade do slovenského jazyka bez explicitného označenia autora prekladu.

v románe *Helden wie wir* (*Hrdinovia ako my*, 1995) groteskným mýtom a parodickým zosmiešnením.

Brussigova groteska s ostentatívne sa opakujúcimi obscénnosťami je založená na historickej lži, vytvára legitímne umelecké „klamstvo" a demýtizuje historické udalosti. Pád Berlínskeho múru, symbolu rozdeleného Nemecka i Európy, nespôsobili demonštrujúce masy, ale protagonista románu i filmu Klaus Uhltzscht (zakomplexovaný syn dôstojníka východonemeckej tajnej služby) nadmernou erekciou svojho prirodzenia. Vo svojej radikálnosti je román *Hrdinovia ako my* bezprikladným textom. Všetky hodnoty, na ktorých bola NDR založená, sú tu už iba predmetom ironizovania a paródie, navyše v hyperbolizovanej forme, ktorá sa už ťažko dá ďalej stupňovať. Brussigov román sa hneď stal bestsellerom.

Autor v románe využíva všetky prostriedky literárnej grotesknosti: hyperbolizáciu, groteskné modelovanie postavy, inverziu všeobecne uznávaných hodnôt, spojenie kontrastných prvkov. Protagonista diktuje na kazetu korešpondenta novín *New York Times* svoj životný príbeh od narodenia – narodil sa 20. augusta 1968, tanky Varšavskej zmluvy sa práve rútili na Prahu, skončila sa ilúzia socializmu s ľudskou tvárou a začala, ako to líči Klaus, doba každodennej perverznosti – cez svoju socializáciu v NDR až po pád Berlínskeho múru. V románe dominuje hovorovosť štýlu, Klaus rozpráva nespútane, v neprerušovanom toku priamej reči. Aj preto bol sám Brussig presvedčený, že román sa nedá sfilmovať.

Z *Hrdinov ako my* sa však stala multimediálna udalosť. Divadelnú adaptáciu románu uviedlo ako divadlo jedného herca vyše tridsať javísk po celom Nemecku, bola vytvorená aj verzia rozhlasovej hry. Filmová verzia nakrútená o štyri roky neskôr podľa Brussigovho scenára v réžii Sebastiana Petersona je však na rozdiel od románu tichšia a menej provokatívna.

Film rozpráva Klausov príbeh v zmesi obrazových experimentov, mieša originálne filmové materiály z oficiálnych aj súkromných zdrojov (didaktické filmy NDR, amatérske videofilmy), Super 8-, 16- a 35-milimetrový materiál sú spolu zostrihané – animácie, digitálne spracované sekvencie hraného filmu zamontované do dobových záberov (ulice, móda, autá, zábavná televízna relácia *Ein Kessel Buntes*, východonemecké šlágre či večerníček sú autentické), ale, naopak, notoricky známe obrazy pádu múru sú manipulované. Kým dokumentárne zábery z okupácie Československa 1968 zostávajú čiernobiele, obrazy NDR sedemdesiatych rokov sú vo farbe. Protagonista Klaus je vo filme skôr neškodným a dobráckym dieťaťom a mladým mužom, režisér sa vyhýba hrubej sexualite románovej predlohy, aj karikatúra Klausových rodičov je oveľa zhovievavejšia. Zverbovaniu Klausa za spolupracovníka Stasi predchádza vo filme zostrih dokumentárnych záberov – spravodajstva z pohrebov Brežneva a Andropova, Honeckerovej návštevy v Spolkovej republike Nemecko a slávneho Reaganovho prejavu pri Berlínskom múre. Filmom sa vinie aj aditívne vmiešaný výrazný ľúbostný príbeh Klausa a disidentky Yvonne, ktorý končí

„happyendom" v holandských tulipánových poliach. Publikum však miernejší film neprijalo, na rozdiel od čitateľského úspechu provokatívneho románu.

Paradoxne bola už v čase premiéry filmovej adaptácie *Hrdinov ako my* kultovým filmom burleskná snímka režiséra Leandera Haußmanna *Sonnenallee* (*Slnečná ulica*, 1999),[4] nakrútená tiež podľa Brussigovho scenára. Prepracovaním scenára, ktorý bol ešte pred premiérou filmu vyznamenaný cenou spolkovej vlády, vznikol v tom istom roku Brussigov útly román *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (*Na dolnom konci Slnečnej ulice*).[5]

Román i film jasne korešpondujú s formami kolektívneho spomínania východonemeckého spoločenstva známymi ako „ostalgia". Film je situovaný do rozdeleného Berlína. Slnečnú ulicu, päť kilometrov dlhú, vedúcu zo západoberlínskej štvrte Neukölln do východoberlínskeho Treptowa, rozdeľuje múr tak, že len niekoľko metrov z nej leží vo východnom Berlíne. Jej rozdelenie je symbolom nemeckého rozdelenia, kratší koniec ulice je vo filme zároveň paradigmatickým miestom celej východonemeckej spoločnosti. Múr a hranica, ktoré sú tradične symbolickými miestami kolektívnej pamäti, sa tu spájajú so skupinovou, generačnou pamäťou dištancovanej mladej generácie. Spomienky na detstvo a dospievanie smerujú do sveta kliky východoberlínskych teenagerov na začiatku osemdesiatych rokov, v čase už prezretého reálneho socializmu. Rozprávač rád evokuje pocit spolupatričnosti používaním kolektívneho „my". Keď film ukazuje, že obyvateľov východoberlínskej časti ulice ako zvieratá v zoologickej záhrade pozorujú západní turisti z vyvýšenej platformy tesne za hranicou, perspektíva kamery zostáva na východe. Odmietavý postoj protagonistov k predstaviteľom režimu je tu však skôr otázkou pubertálneho protestu ako politickej subverzie. Dospievanie celkom prirodzene nie je fázou včlenenia sa, ale, naopak, odvrátenia sa od spoločenského poriadku. Koniec dospievania sa vo filme i románe časovo kryje s koncom NDR. Keď v závere filmu búchajú fľaše sektu na oslavu pádu Berlínskeho múru, mení sa farebný film na čiernobiely.

Komickosť filmového spracovania pramení z konfrontácie mladíckeho vzdoru s prostoduchosťou strážcov poriadku, obmedzenosťou politických funkcionárov, horlivou poslušnosťou učiteľov, ale aj ponižujúcou zvedavosťou západonemeckých návštevníkov. Bizarná situačná komika charakterizuje hladovú šou, ktorú Micha s Mariom predvádzajú západonemeckým turistom. Hneď, ako sa objaví autobus s turistami, prehrabávajú sa chlapci v smetiach a vystierajú k autobusu ruky, úpenlivo prosiac o jedlo. Turisti sú šokovaní a fotografujú „hladujúcu mládež" vo východnom Berlíne. Keď sa autobus stratí z dohľadu, Micha a Mario sa pučia od smiechu. Tichá komickosť, naopak, sprevádza konšpiratívne, pololegálne rituály zháňania rockovej muziky. Karikatúrou s charakterom dobového dokumentu je

[4] Film bol v slovenských kinách uvádzaný pod názvom *Eastie Boys.*

[5] Slovenský preklad od Svetlany Žuchovej vyšiel v roku 2007 vo vydavateľstve Drewo a srd.

fakt, že práve dvojitá LP platňa Rolling Stones, ktorá zachytí strelu pohraničníka, zachráni Wuschelovi život. S nedosiahnuteľnými produktmi a ikonami západnej populárnej kultúry sa týmto mladým skutočne spájalo niečo existenciálne až mystické. Film je takto aj pokusom vyrozprávať generačne špecifické spomienky prostredníctvom popkultúrnych fenoménov. Scény filmu sprevádza západná hudba, ale aj východonemecké šlágre, Nina Hagen spieva *Du hast den Farbfilm vergessen* a známa skupina Puhdys *Geh zu ihr und lass deinen Drachen steigen*, ústrednú pieseň z kultového východonemeckého filmu *Legenda o Pavlovi a Pavle* (1973) režiséra Heinera Carowa. Neprehliadnuteľný je tiež vplyv amerických filmov o dospievaní zo sedemdesiatych rokov, napr. *Americké graffiti*.

Napriek tragickým momentom, tieňu Berlínskeho múru, dopadajúcemu na rozprávané epizódy, a lakonickému až burlesknému tónu sa *Sonnenallee* oveľa výraznejšie než *Hrdinovia ako my* nesie na vlnách východonemeckej nostalgie, oveľa menej korešponduje s oficiálnou pamäťou. Brussig však prekvapivo čelil ostrejším obvineniam zo zľahčovania témy než pri románe *Hrdinovia ako my*, v prípade filmu *Sonnenallee* bolo dokonca podané trestné oznámenie za urážku obetí Berlínskeho múru.

Tým, že Brussig v *Hrdinoch ako my* degraduje pokojnú revolúciu z jesene 1989 na frašku, vyjadruje aj nespokojnosť s priebehom spoločenských zmien, ktoré sa ňou naštartovali. V mediálnych inscenovaniach však zaznieval tento kritický aspekt iba okrajovo alebo sa celkom obchádzal, prezentácie sa sústreďovali na zosmiešnenie východonemeckej minulosti. Brussigove texty sa od začiatku dali veľmi ľahko funkcionalizovať v mediálnych podmienkach. Autor navyše dokázal pružne prispôsobovať tón svojich diel meniacim sa náladám v spoločnosti počas deväťdesiatych rokov a zmenám obrazu východného Nemecka v kolektívnej pamäti, čím prejavil pomerne vysokú mieru konformnosti voči mediálnemu prostrediu. Hanlivú, agresívnu satiru jeho románu z polovice deväťdesiatych rokov vystriedalo na prelome tisícročí zmierlivé, prikrášľujúce spomínanie.

Pri interpretácii histórie NDR ako súčasti bývalého východného bloku ide na jednej strane o spracovanie oficiálnej politickej kultúry totalitného štátu, na druhej strane o spracovanie kultúry všedného dňa, súkromnej a neverejnej sféry, pričom veľkú úlohu zohrávajú osobné spomienky bývalých obyvateľov NDR. V deväťdesiatych rokoch vzniká symbolicky konštruovaná, „dobrovoľná" nová spoločná identita obyvateľov bývalej NDR, ktorí sa v zjednotenom Nemecku často cítia byť „občanmi druhej kategórie". Významnú úlohu pri tomto spätnom vytváraní východonemeckej identity zohralo umenie. Pre proces vytvárania akéhosi nového spoločenstva, využívajúceho spoločný fundus zážitkov, skúseností a spomienok (Assmann, 2002, s. 185), je charakteristický symbolický návrat k predmetom a znakom, ktoré členov spoločenstva spájajú: preferovanie východonemeckých produktov, zotrvávanie na tradovaných jazykových formách, návrat k starým filmom, literárnym a hudobným dielam, ironicky hravé zaobchádzanie so symbol-

mi zaniknutého štátu. K vzniku novej východonemeckej identity vo veľkej miere prispel verejný diskurz, v ktorom dominovali západonemeckí politici, médiá, vedci a inštitúcie vytvárajúce obraz „východného Nemca" ako negatívnej konštrukcie. Takéto negatívne vykreslené, stigmatizujúce a stereotypizujúce obrazy „iných" Nemcov boli v deväťdesiatych rokoch v mediálnom diskurze vnímané ako platné a pravdivé (bližšie porov. Ahbe, 2013, s. 29 – 44). Prispelo k tomu aj zaobchádzanie s materiálmi tajnej služby ako s „pravdivými" dokumentmi, hoci už v deväťdesiatych rokoch mnohí upozorňovali na preceňovanie významu zväzkov Stasi a ich možné zneužívanie. Zo sociologického hľadiska ide v týchto procesoch o znehodnotenie symbolického kapitálu (Bourdieu)[6] východných Nemcov, kým symbolický kapitál obyvateľov západných spolkových krajín získava na hodnote. Často sa s tým spájala paušálna diskvalifikácia východonemeckej skúsenosti. Prirodzenou obrannou reakciou obyvateľov bývalej NDR voči sociálnemu a morálnemu deklasovaniu bol vzdor a obhajoba vlastného života. A tu sa otváral priestor práve pre literatúru a film, ktoré dokážu sprostredkovať skúsenosti a spomienky protichodné k dominantnému verejnému diskurzu.

Literárne i filmové diela sa dajú vnímať ako médium kolektívnej identity, mnohé z nich mali vysokú identifikačnú hodnotu, mohli pomocou alúzií či určitej selekcie symbolov a obrazov etablovať pocit spolupatričnosti a pôsobiť stabilizujúco. Zároveň mohli pôsobiť proti marginalizácii špecifických historických skúseností a proti redukcii diferencovanej východonemeckej spoločnosti na zjednodušujúce tézy, mohli pomôcť dekonštruovať stereotypy spoločenského diskurzu a narúšať lineárnosť oficiálnych názorov.

Na prelome tisícročí mediálne formáty vo veľkej miere zodpovedali vtedy populárnym formám spomínania a história NDR sa predávala so všetkými znakmi popkultúry. Film sa stal výraznejšie ako literatúra identitotvorným médiom a ťažiskovým médiom kultúry spomínania. Demonštrujú to aj kultúrne rubriky najväčších nemeckých novín, v ktorých filmové recenzie, reflexie či kritiky prevažujú nad knižnými. Pád múru aj obdobie spoločenskej transformácie si publikum chce pripomínať v podobe obrazovej fikcie a práve vo filmovej narácii nachádza syntetizujúce obrazy.

Ako už bolo naznačené, predovšetkým desiate výročie pádu múru motivovalo vznik viacerých umeleckých diel, ktoré kriticky reflektovali dôsledky transformačných procesov. V réžii Petra Timma bol v roku 2001 sfilmovaný román Jensa Sparschuha *Der Zimmerspringbrunnen* (*Izbová fontána*, 1995), groteskný príbeh východonemeckého predavača izbových fontán, jeden z prvých literárnych textov, ktoré aplikovali komické formy stvárnenia nielen pri reflektovaní minulosti NDR, ale

[6] Pierre Bourdieu (1999) rozlišuje ekonomický, kultúrny, sociálny a symbolický kapitál, pričom symbolický kapitál je implicitné alebo explicitné uznanie, ktoré môže priniesť vlastníctvo každého z týchto druhov kapitálu.

v komickej tonalite prezentovali aj premeny východného Nemecka po roku 1989. Film *Willenbrock* nakrútil v roku 2005 réžisér Andreas Dresen podľa rovnomenného románu Christopha Heina z roku 2000. Rovnako ako predloha rozpráva aj film v pokojnom tóne o existenciálnom zneistení a nepredvídateľnosti nových pomerov. Protagonista Bernd Willenbrock obchoduje s ojazdenými autami vo východonemeckom Magdeburgu, jeho autobazár prekvitá napriek ekonomickej stagnácii v regiónoch bývalého východného Nemecka. Willenbrock si užíva komfortný život, môže si dovoliť luxusné BMW, milenku, oázu oddychu na chalupe či cestovanie. Ale séria vlámaní a prepadov privedie sebaistého podnikateľa so zdanlivo zabezpečenou existenciou na spoločenské dno. Mnohé témy filmu, ťaživé sociálne a ekonomické dôsledky spoločenských zmien (nezamestnanosť, migrácia východných Nemcov do západných spolkových krajín, rastúca bezohľadnosť nových podnikateľov), sa týkajú celého Nemecka, ale film ich prezentuje ako špecificky východonemecké, rovnako ako ruptúry v medziľudských vzťahoch. V zložitých spoločenských podmienkach dochádza k „erózii sociálnych mikroštruktúr" (Lüdeker – Orth, 2010, s. 156), manželstvo, partnerstvo, rodina sa narúšajú a rozkladajú. Postavy sa pokúšajú vyznať sa v spoločenských procesoch, orientovať a realizovať sa v nich, ale už nie sú schopné trvalých vzťahov a rezignujú. Ani jeden z filmov však nezaznamenal výrazné echo publika.

Skutočný prelom v zobrazovaní NDR priniesli až filmy západonemeckých tvorcov, ktoré neboli adaptáciami literárnych diel. Enormný úspech mal tragikomický film Wolfganga Beckera *Good bye, Lenin* (2003) a očividne zlomil viaceré tabu v nazeraní na NDR, ktoré vládli v oficiálnom diskurze deväťdesiatych rokov. Medzinárodný záujem o filmové stvárnenie minulosti NDR, ako aj kontroverznej témy tajnej služby potom potvrdil úspech filmu debutujúceho Floriana Henckela von Donnersmarcka *Das Leben der Anderen* (*Životy tých druhých*, 2006), oceneného okrem iných významných cien[7] aj Oscarom za najlepší zahraničný film. Melodramatický film rozpráva príbeh agenta Stasi, majora Wieslera, ktorý sleduje populárneho dramatika a jeho partnerku herečku, ale postupne, ovplyvnený literatúrou a hudbou, ako aj emocionálnou blízkosťou k sledovanému páru, si vytvorí kritický postoj a stáva sa „zradcom". Film, ktorý svojou vážnosťou a formálnou celistvosťou pôsobil ako protipól k stereotypným nostalgickým či zábavným až fraškovitým stvárneniam historickej témy z predošlých rokov, bol aj divácky mimoriadne úspešný. Na vzdelávacie účely ho využívali aj školy spolu so špeciálne pripraveným učebným materiálom na vyučovanie dejepisu (Lenssen, 2010, s. 285). Okrem nadšených ohlasov sa však aj v súvislosti s týmto filmom hovorilo o zľahčovaní zločinov východonemeckej tajnej služby, o nebezpečnom vytváraní obrazu

[7] Film získal Bavorskú filmovú cenu v štyroch kategóriách, najvyššiu nemeckú filmovú cenu Lola v siedmich kategóriách, Európsku filmovú cenu a Cenu nemeckej filmovej kritiky pre debut.

Stasi ako útočiska pre ľudí tajne vzdorujúcich režimu. Štýl hollywoodskeho trileru a komerčné marketingové stratégie jeho distribúcie nedokázali akceptovať mnohí diváci socializovaní v NDR, viacerí poznačení vlastnou skúsenosťou s tajnou službou však film, naopak, obhajovali (Lutz Rathenow alebo Wolf Biermann). Manuel Köppen pripomína, že film umne spája dva dôležité naratívy – naratív porazených a zároveň heroickú verziu revolučných zmien. Bývalý major tajnej služby, potrestaný za svoj morálny čin, patrí po páde múru síce k porazeným, ale stane sa hrdinom literárnej fikcie (Köppen, 2008, s. 194). Podľa známeho režiséra Andreasa Dresena, ktorý v júni 2019 v Bratislave predstavil svoj Nemeckou filmovou cenou ocenený film *Gundermann* (2018) o pesničkárovi, bagristovi a tiež informantovi Stasi Gerhardovi Gundermannovi, majú *Životy tých druhých* „s NDR spoločného asi toľko ako Hollywood s Hoyerswerdou" (Dresen, 2009), saským „socialistickým" mestom panelákov, ktoré vyrástlo pre pracovníkov hnedouhoľného revíru. Dresen pritom nepopiera pôsobivosť univerzálne zrozumiteľného príbehu a jeho upokojujúci účinok, domnieva sa však, že táto „rozprávka o dobrom človeku" (Dresen, 2009) neslúži hľadaniu pravdy o živote v NDR. Ako problematické sa ukázalo režisérovo zdôrazňovanie dokumentárnej roviny príbehu, rozsiahlych rešerší k filmu, prezentovanie veľkého množstva svedkov v záverečných titulkoch alebo audiokomenár k DVD, ktoré mali vyzdvihovať autentickosť príbehu. Veľkú mediálnu pozornosť vyvolalo zároveň prepojenie príbehu „morálneho páchateľa" so súkromným životom hlavného predstaviteľa. Ulrich Mühe, ktorý hrá majora Stasi, potvrdil v rozhovore publikovanom spolu s filmom, že jeho samého špicľovala bývalá manželka, známa herečka Jenny Gröllmann.[8]

Pri spomínaní na minulosť NDR po roku 1989 dochádza k asymetrickému vzťahu, keďže východonemecká minulosť ako „čiastkové" dejiny rezonuje na pôde „celonemeckej verejnosti, ktorej väčšina nikdy nebola vystavená podmienkam konania východných Nemcov" (Sabrow, 2009, s. 16). Aj sociológ Thomas Ahbe upozorňuje, že tá skupina východných Nemcov, ktorá pociťuje ambivalentnosť doterajšieho spôsobu mediálneho vyrovnávania sa s minulosťou NDR, je niekoľkonásobne menšia ako západonemecké „publikum". Na rozdiel od situácie po roku 1945 a vyrovnávania sa s nacistickou minulosťou Nemecka, týkajúcou sa všetkých, „ide po roku 1990 o životy tých druhých" (Ahbe, 2013, s. 54).

Kolektívna pamäť, ale i oficiálna historiografia sú vždy prirodzene spojené so selektívnymi a interpretačnými postupmi. Ak sa spomienky využívajú na zábavné účely, je selekcia ešte výraznejšia. V druhej dekáde nového tisícročia už samotní východní Nemci, zdá sa, takúto komercializáciu a tým redukciu obrazu NDR odmietajú. Príkladmi najnovších filmových adaptácií literárnych diel, ktoré sa pokúšajú obsiahnuť skúsenosť prelomového historického obdobia, sú sfilmovanie román-

[8] Tragickou bodkou v tomto medializovanom konflikte sa stalo úmrtie oboch hercov niekoľko mesiacov po sebe.

nu Eugena Rugeho *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (*V časoch ubúdajúceho svetla*, 2011/2017) o osudoch troch generácií nemeckej rodiny alebo adaptácia románu Inga Schulzeho *Adam und Evelyn* (*Adam a Evelyn*, 2008/2019), ktorý v subtílnej podobe prezentuje skúsenosť prelomového leta 1989.

Už román pripomínal filmový scenár, pozostával do veľkej miery z dialogických sekvencií a od začiatku neskrýval hru s biblickým motívom vyhnania z raja. V zvláštnej atmosfére leta 1989, poznačeného masovými útekmi obyvateľov NDR, sa odvíja v tomto filme príbeh dámskeho krajčíra Adama a jeho partnerky Evelyn. Po odhalení Adamovej nevery s Lilli odcestuje Evelyn na dovolenku, Adam sa ponáhľa za ňou. V kufri svojho starého Wartburgu prepašuje cez slovenskú hranicu Katju, ktorej sa už jeden pokus o útek cez Dunaj nepodaril. Na brehu Balatonu sa potom všetci musia rozhodnúť, kde budú hľadať svoj raj. Maďarsko práve otvorilo svoje hranice na Západ, náhla možnosť voľby vyvoláva u protagonistov pocit raja na zemi. Kým Evelyn už dlhšie láka zakázané ovocie, pretože v NDR nemôže študovať, Adam sa nechce len tak ľahko vzdať svojho dovtedajšieho života. Po spoločnom úteku si Evelyn užíva nový, slobodný život, Adam však na Západe druhý domov nenachádza. Film, ktorý režíroval Andreas Goldstein, syn jedného z vysokých funkcionárov NDR Klausa Gysiho (minister kultúry 1966 – 1973), mal nemeckú premiéru 10. januára 2019 v kine malého východonemeckého mesta Altenburg, kde spisovateľ Ingo Schulze počas prelomového obdobia pôsobil ako dramaturg tamojšieho divadla. Kritika film prezentuje ako pokus nanovo definovať obraz spoločenských zmien spred tridsiatich rokov z perspektívy ich hlavných aktérov, vtedajšej mladej generácie. Lakonické, pomalé roadmovie akoby mimochodom reflektuje minulosť oboch nemeckých štátov.

Predstavené diela je do veľkej miery možné vnímať ako médium kolektívnej identity, mali vysokú identifikačnú hodnotu, mohli pomocou alúzií či selekcie symbolov a obrazov etablovať pocit spolupatričnosti a pôsobiť stabilizujúco. Najpopulárnejšie diela do veľkej miery korelovali s očakávaniami kultúrneho a mediálneho prostredia. Hodnoty a symbolika stabilizujúca identitu skupiny, ako aj elementy generačnej pamäti sa v literárnej alebo filmovej podobe môžu stať súčasťou kultúrnej pamäti, ktorá nie je nemenná, ale jej podoby variujú v závislosti od zmien hodnotových orientácií spoločnosti.

Analyzovaným dielam sa darí problematizovať zjednodušený obraz východného Nemecka dávnejšej i nedávnej minulosti, prevládajúci vo verejnom diskurze po roku 1989, problematizovať stereotypné predstavy a vžité obrazy minulosti, ich oficiálne historické interpretácie a modifikovať postoje k súčasnému svetu. Diela mohli svojím spôsobom prispieť minimálne k scitlivovaniu voči „inakosti" východných Nemcov a azda aj ostatných obyvateľov bývalého východného bloku.

Literatúra

AHBE, Thomas: Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit. In: Goudin-Steinmann, Elisa – Hähnel-Mesnard, Carola (Hg.): *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität.* Berlin: Frank & Timme, 2013, s. 27 – 58. ISBN 978-3-86596-426-7.

ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C. H. Beck, 1999. 424 s. ISBN 3-406-44670-1.

ASSMANN, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. In: *Erwägen Wissen Ethik,* Jg. 13, H. 2, 2002, s. 183 – 190. ISSN 1610-3696.

BOURDIEU, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. 560 s. ISBN 3-518-58264-X.

BRUSSIG, Thomas: *Helden wie wir*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1995. 336 s. ISBN 3-353-01037-8.

BRUSSIG, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1999. 144 s. ISBN 3-353-01168-4.

GALLI, Matteo: Stadt, Land, Fluss. Deutschlandbilder im deutschen zeitgenössischen Film. In: Cambi, Fabrizio (Hg.): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, s. 321 – 340. ISBN 978-3-8260-3788-7.

IVANOVIĆ, Christine: Wende im Film? Vorläufiger Rückblick auf ein Jahrzehnt deutscher Einheit im Film. In: Wehdeking, Volker (Hg.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit* (*1990 – 2000*). Berlin: Erich Schmidt, 2000, s. 225 – 235. ISBN 3-503-04974-6.

JUNG, Thomas: Wende gut alles gut? Die ostdeutsche Nachwende-Literatur im Zeichen des Pop. In: Jung, Thomas (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002, s. 55 – 79. ISBN 3-631-50176-5.

KÖPPEN, Manuel: Abschied ohne Ankunft. Der frühe Wendefilm. In: Stephan, Inge – Tacke, Alexandra (Hg.): *NachBilder der Wende*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2008, s. 174 – 197. ISBN 978-3-412-20083-1.

LENSSEN, Claudia: Die Stasi im Kino der Gefühle. *Das Leben der Anderen* (2005/2006) – Filmische Erinnerungsstrategien im Kontext der Medienkultur. In: Gansel, Carsten – Zimniak, Pawel (Hg.): *„Das Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R unipress, 2010, s. 281 – 288. ISBN 978-3-89971738-9.

LOEST, Erich: *Nikolaikirche*. Leipzig: Linden-Verlag, 1995. 516 s. ISBN 3-980-22139-8-6.

LÜDEKER, Gerhard Jens – ORTH, Dominik (Hg.): *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. Göttingen: V&R unipress, 2010. 217 s. ISBN 978-3-89971655-9.
NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., akt. u. erw. Auflage. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013. 847 s. ISBN 978-3-476-02476-3.
RUGE, Eugen: *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2011. 342 s. ISBN 978-3-49805786-2.
SABROW, Martin: Die DDR erinnern. In: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*. München: Verlag C. H. Beck, 2009, s. 11 – 27. ISBN 978-3-406-59045-0.
SCHULZE, Ingo: *Adam und Evelyn*. Berlin: Berlin Verlag, 2008. 304 s. ISBN 978-3-827-00810-7.
SPARSCHUH, Jens: *Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1995. 160 s. ISBN 3-462-02440-X.
ŽILKA, Tibor: *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2015. 144 s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Internetové zdroje

DRESEN, Andreas: Der falsche Kino-Osten, In: *Die Zeit*, Nr. 17, 2009. Dostupné na internete: https://www.zeit.de/2009/17/Dresen [cit. 10. 10. 2019].

Citované filmy

Adam und Evelyn (r. Andreas Goldstein, Nemecko, 2018)
Americké graffiti (v orig. *American Graffiti*, r. George Lucas, USA, 1973)
Der Zimmerspringbrunnen (r. Peter Timm, Nemecko, 2001)
Eastie Boys (v orig. *Sonnenallee*, r. Leander Haußmann, Nemecko, 1999)
Good bye, Lenin (r. Wolfgang Becker, Nemecko, 2003)
Gundermann (r. Andreas Dresen, Nemecko, 2018)
Helden wie wir (r. Sebastian Peterson, Nemecko, 1999)
In Zeiten des abnehmenden Lichts (r. Matti Geschonneck, Nemecko, 2017)
Legenda o Pavlovi a Pavle (v orig. *Die Legende von Paul und Paula*, r. Heiner Carow, NDR, 1973)
Nikolaikirche (r. Frank Beyer, Nemecko, 1995)
Willenbrock (r. Andreas Dresen, Nemecko, 2005)
Životy tých druhých (v orig. *Das Leben der Anderen*, r. Florian Henckel von Donnersmarck, Nemecko, 2006)

Kontakt

PhDr. Nadežda Zemaníková, PhD.
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta UMB v Banskej Bystrici
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
nadezda.zemanikova@umb.sk

ADAPTÁCIA ROMÁNU ARPÁDA ŠOLTÉSZA *SVIŇA* DO CELOVEČERNÉHO HRANÉHO FILMU[1]

Mariana Čengel Solčanská

Abstract: The second novel by Arpád Šoltész reflects an important societal theme – the murder of a journalist Ján Kuciak through associative-state paintings that presuppose an oriented reader seeking Kuciak's murder. The adaptation process presents the complicated construction of a film work and the universal comprehensibility of the local social problem.

Keywords: film adaptation, intertextuality, novel

Sviňa je akčný bestseller, v ktorom ste si mohli za mená postáv dosadiť aj niektorých politikov, aj keď autor varoval, že podobnosť so skutočným Slovenskom je náhodná. Odohráva sa vo svete vysokej politiky, mafie bielych golierov, zločinu, obchodu s bielym mäsom a veľkých peňazí. Bestseller Arpáda Soltésza odhalil, ako funguje moc, aké násilie sa okolo nás odohráva vrátane obchodu s neplnoletými dievčatami v resocializačných zariadeniach a ich brutálneho zneužívania.

Budem rozprávať o vzniku filmu, ktorý ešte nie je hotový, ktorý je momentálne v strižni a je v strižni iba týždeň. Takže možno sa rozprávame o zlom filme. Ak máte divácky úspech, ešte to neznamená, že ste nakrútili dobrý film. Ba obávam sa, že často to práve ukazuje, že to dobrý film nie je. Napriek tomu sa pri filme *Sviňa* snažíme o masívny divácky úspech. V tomto krátkom príspevku vám poviem, ako film vznikal, ako vznikala idea, prečo práve tento román a aký bol proces vzniku. Pokúsim sa to všetko zostručniť a pritom neprezrádzať viac, než môžem. Povolanie režiséra je mentálne a fyzicky vyčerpávajúce, je to cirkusantský spôsob života. Je to práca na diele s neistým výsledkom. Moja práca končí v okamihu, keď odovzdám film, a potom nastupuje vaša práca, ktorí ten film interpretujete. Ja vám poviem prvú polovicu toho. Neviem, či ste čítali román *Sviňa* alebo sa budeme rozprávať o diele, ktoré je pre vás abstraktné. *Sviňa* je dielo autora, ktorý napísal doposiaľ iba dva romány. Jeho prvý román *Mäso* sa stal bestsellerom na slovenské podmienky, čo v číslach znamená, že sa predalo okolo 20- až 25-tisíc kusov. Na Slovensku je to fantastické číslo. Keďže autor tento román napísal veľmi pútavým čitateľským

[1] Štúdia vznikla pre potreby Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr v rámci realizácie projektu VEGA č. 2/0063/16 s názvom *Hyperlexikón literárnovedných pojmov a kategórií II.*

spôsobom, mal otvorené dvere do vydavateľstva Ikar, aby napísal druhé dielo, a to vyšlo v októbri v roku 2018.

Román končí smrťou novinára. Pár mesiacov po tom, ako vyšiel román Arpáda Šoltésza, a teda si hľadal svojich čitateľov, kontaktoval ma producent Rudolf Biermann s témou. Chcela som s pánom Biermannom nakrútiť iný film, historickú drámu z obdobia druhej svetovej vojny, ktorú teraz pracovne nazývame „Proces" a ktorú mám rozpracovanú už mnoho rokov.

Začali sme pracovať na projekte pracovne nazvanom „Fake news" a rozpisovali sme vzťahy medzi politikou a médiami, medzi tým, ako funguje odovzdávanie informácií a čo predchádzalo smrti novinára. Dostali sme sa do slepej uličky, lebo sme začali byť príliš konkrétni a vlastne sme iba prepisovali články z novín. Rozhodla som sa ponúknuť producentovi Arpádov román *Sviňa*. Už o týždeň na to sme sa stretli aj s autorom na káve a navzájom sme si uverili.

Žiadny film by asi nemal kopírovať žiadnu knihu. Román a film predsa používajú iný spôsob rozprávania a odlišný jazyk. Arpádov román je plnokrvný a bohatý na postavy a množstvo časových rovín. Film *Sviňa* sleduje jednu konkrétnu linku rozpísanú v knihe a rozvíja ju nad rámec literatúry.

Nakrúcanie prebiehalo v úplnom utajení, bez svedkov a bez mediálnych výstupov. Hneď na začiatku sme si stanovili cieľ, a to ukázať ho ľudom ešte pred parlamentnými voľbami v roku 2020. Rozprávame sa o máji 2019. To je pre film vlastne šialene krátka doba. Za takú krátku dobu sa nedá nič solídne pripraviť. Je to proste šialené.

V máji sme mali súhlas autora, že môžeme spracovávať jeho látku. Začal vznikať námet – synopsa, vzápätí literárny scenár. Ja by som rada nadviazala na prednášku pána profesora Žilku, a aby som vám neprezrádzala dej, aby som nehovorila o tom, čo uvidíte vo filme, poviem o tom, ako sme pristupovali k látke ako takej.

Ak ste knihu čítali, tak viete, že je to vlastne mozaika, kaleidoskopický obraz našej spoločnosti. Autor napísal dielo tak, aby si asociácia so skutočnými udalosťami nevyžadovala extrémnu čitateľskú námahu. Pri procese adaptácie som uplatnila elimináciu, vynechala som podľa svojho odhadu asi 60 % obsahu literárneho textu a venovala som sa dvom konkrétnym linkám. Keďže tieto linky boli obsahovo krátke, aby vyplnili 90-minútový priestor, uplatnila som adíciu, čiže som rozšírila pôvodné dielo o nové pasáže. Musela som uplatniť substitúciu z úplne prozaického dôvodu: aby sme neboli žalovateľní. Proces vzniku filmu má tri základné etapy: predprodukciu, produkciu a postprodukciu. Pre mňa je najkrajšou a najpríjemnejšou etapu práve tá prvá. Jednoznačne písanie, pretože vtedy som sama: sama so sebou, s textom, s predstavami. Nakrúcanie samotné je koncentrovaný stres a strach, ťarcha nesmiernej zodpovednosti za ľudí aj výsledok. Som celé dni a noci preč od rodiny, väčšinou v špine a zime, sedím vo vetre, jem nekvalitnú stravu a musím v obrovskom strese a emocionálnom vypätí premýšľať, ako si poradiť s výzvami

a komplikáciami. Často treba riešiť vyhrotené situácie a z toho vyplývajúce vyhrotené emócie. Nakrúcanie proste treba iba prežiť.

Tento scenár som písala na konkrétne lokácie. Toto bol prvý filmový projekt, pri ktorom som akceptovala, že nebudem hľadať miesta, ktoré mi vyhovujú z umeleckého a z výtvarného hľadiska, ale na ktoré máme finančné prostriedky. Nebudem obsadzovať hercov, ktorých by som chcela v ideálnom prípade, ale ktorí z časových dôvodov môžu. Často to bola vis maior, vyššia moc, ktorá nám určila, kto bude hrať jednotlivé postavy. Vždy, keď je to možné, obsadzujem bez kastingu. Keď už mám herca vybraného, postavu hľadáme spolu, rozprávame sa o nej. Ak je na to čas, pred nakrúcaním prebehnú čítačky. Je výborné, keď herci filmu uveria a cítia sa ako spoluautori svojej postavy. Herecká príprava pri tomto filme takmer neprebehla.

Najvýznamnejšou obmedzujúcou záležitosťou boli finančné prostriedky. Písanie knihy je veľmi slobodný proces. Nevyžaduje si žiadny špeciálny priestor, nepodlieha finančným rozpočtom ani hodnotiacim komisiám. Môžem písať absolútne kreatívne. Naproti tomu každý film je v našich podmienkach vlastne jeden obrovský kompromis. Hovoríme si, často alibisticky, že keby sme mali viac peňazí, točili by sme lepšie filmy. Táto výhovorka v literatúre neplatí. Na dobrý román netreba nič, iba talent. Pri filme to neplatí. Film v slovenských podmienkach sa iba tvári, že je výpravný, v skutočnosti je to iba hra na výpravnosť. Plán výroby sme skladali na poslednú chvíľu. Ešte 31. júla sme nevedeli, či ideme nakrúcať, a 30. augusta sme už nakrúcali. Reálna príprava na film bola mesiac, to je veľmi málo. Nerozumiem, ako sa nám to podarilo.

Pokiaľ ide o literárne postavy a ich vizualizáciu vo filme, v románe Arpáda Šoltésza vystupujú desiatky postáv, nebolo možné prepísať všetky do filmového scenára, a tak sme využili syntézu – zlučovali sme postavy. Takže napriek tomu, že niektoré postavy nesú rovnaké meno ako v románe Arpáda Šoltésa, vo filmovom spracovaní je to kumulácia troch postáv z románu. Všetky postavy vo filme vychádzajú prevažne z literárnych postáv. Niektoré, ako napríklad biskup a jeho tajomník, sú vymyslené postavy. Nehovoríme o konkrétnych ľuďoch, ale o mechanizme moci. Naše postavy sú archetypy gaunerov, ktorí sa neštítia zneužívať mladistvé dievčatá, prahnú po moci, znásilňujú právo a spravodlivosť a v mene boha peňazí sú bez škrupúľ ochotní vraždiť. V zobrazovaní predkamerovej reality ma inšpirovali pravdepodobne rovnaké podnety, aké inšpirovali Arpáda pri písaní. Ak by som mohla, nakrúcala by som iba dobové filmy. Naše dejiny sú ako obrovská truhlica plná spráchnivených kostlivcov. Baví ma vyťahovať ich na svetlo, lebo keď sú v tme, máme sklon báť sa – človek má odjakživa najväčší strach z vecí, ktoré nevidí. Aj všetky štyri romány, ktoré som napísala, sú historické prózy. Aj filmy, ktoré pripravujem alebo sú vo vývoji, sú historické látky. Práca na filme *Sviňa* ma vôbec nebavila. Nakrútiť tento film bola z mojej strany občianska povinnosť. Niečo podobné som prežívala aj v procese vzniku filmu *Únos*.

Nakrúcali sme 22 dní, to je veľmi málo a mali sme katastrofálne realizačné podmienky. Mala som však pocit, že to, čo robím, má zmysel. Vložili sme do projektu množstvo energie, ktorá sa, pevne verím, pretransformuje na zmysluplné dielo. Štáb bol zložený zo skvelých ľudí, ktorým patrí nesmierna vďaka za neskutočné nasadenia a výkon. Umenie v našich podmienkach možno nemá moc meniť kolobeh dejín, ale má slobodu vysmiať sa tým, ktorí zabudli, aké je to byť slušnými ľuďmi. Film *Sviňa* nevznikol, aby zmenil politiku, ale aby zasiahol srdcia ľudí. Chcela som tým filmom povedať, že by sme nemali klamať, kradnúť a vraždiť a že sme osobne zodpovední za to, komu a ako dovolíme vládnuť našej krajine.

Autor Arpád Soltész napísal silnú knihu s hlbokým morálnym odkazom. Naším zámerom nebolo súperiť so spravodajstvom v opisovaní brutality. Chceli sme vytvoriť čosi nadčasové. Hlboké a krásne.

Citované filmy

Sviňa (r. Mariana Čengel Solčanská, Rudolf Biermann, Slovensko, 2020)
Únos (r. Mariana Čengel Solčanská, Slovensko, 2017)

Kontakt

PhDr. Mgr. art. Mariana Čengel Solčanská, PhD.
m.c.solcanska@gmail.com

TOPOS POVOJNOVEJ BRATISLAVY VO FILMOVEJ PARÓDII *WILSONOV* A V JEJ LITERÁRNEJ PREDLOHE[1]

Dominika Hlavinová Tekeliová

Abstract: For millions of Czechs and Slovaks, US President W. Wilson was a legendary figure. Multi-ethnic city wanted to gratify him and suggested to name this free and independent city after him. This short episode of our history was interesting for Slovak writer Michal Hvorecký, who set a mysterious (horror) short story in Wilson City (Bratislava). Topos of the city became the basic organizational, respectively, structural element on which the story is built. In the film adaptation of Czech director Tomáš Mašín there was a shift in the genre and the film is a detective comedy, or parody of historical events that happened (or could have happened). The aim of the paper is to characterize the topos of city of Bratislava after the First World War as a literary space in the short story *The Worst Crime in Wilson City* (*Najhorší zločin vo Wilsonove*) and its film adaptation *Wilson City* (*Wilsonov*). The paper focuses on the motif of the city, compare this urban space in the literary and film form. It tries to answer the question whether the city – space is only the backdrop of the story or it becomes its (role)player.

Keywords: topos, motif, literature, film, adaptation

Americký prezident Woodrow Wilson bol po prvej svetovej vojne v Československu legendárnou postavou, nazývali ho dokonca „obrancom demokracie" či „apoštolom slobody". Pre milióny Čechov i Slovákov symbolizoval americkú pomoc pri získavaní nezávislosti a zodpovednosť Ameriky za osudy malých, po stáročia utláčaných národov. Ako uznanie jeho zásluh pri nastoľovaní mieru a ako hold mu v roku 1919 udelila Karlova univerzita čestný doktorát. Jeho fotografie sa vedľa portrétov prezidenta T. G. Masaryka nachádzali na úradoch, v školách či na iných verejných miestach. Bolo po ňom pomenovaných množstvo verejných priestranstiev, ako napr. železničná stanica v Prahe, mnohé ulice, námestia či nemocnice.[2] A jedno mesto.

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012. V modifikovanej anglickej verzii bola časť z neho prezentovaná na konferencii v Ríme (december 2019) a zaslaná na publikovanie.

[2] Parafianowicz, Halina: *Americký mýtus a amerikanizace Československa po první světové válce*, č. 9, 2003. Dostupné na internete: https://lidemesta.cuni.cz/LM-484.html [cit. 15. 10. 2019].

Situácia podľa historika P. Dvořáka (2012) nadobúdala z času na čas groteskosť. V decembri 1918 z nemeckého Pressburgu vzniklo slobodné mesto pod novým menom Wilsonov. Bola to len komická epizódka, akú seriózne dejiny veľmi neevidujú, pôvodne asi prejav naivného úsilia uhájiť mesto pre Československo (ibid., s. 112). Existovala cielená propagácia Wilsonova, vydávali sa pohľadnice, mapy, pečiatky. Bol to zároveň aj úradný pokus o definitívu, o čom svedčia oznamy do Prahy a Budapešti. Ako sa ďalej uvádza v *Piatej knihe o Bratislave*, nápad s Wilsonovým mestom sa udržal niekoľko mesiacov. V *Pressburger Zeitung* už 24. októbra napísali (správu prebrali z českých novín *Venkov*), že Pozsony, premenovaná na Wilsonstadt, sa má stať hlavným mestom Slovenska, lebo tak to požadujú americkí Slováci. Správu uverejnili ako ilustráciu, aká veľká úloha sa pri zamýšľanom rozdelení Uhorska pripisuje nášmu mestu. Má sa stať rezidenčným a súčasne aj českým univerzitným mestom. Na Pozsony si však robia nároky aj rakúski Nemci (ibid., s. 112 – 113). Ako ďalej dodáva Dvořák (ibid, s. 114), v názve nášho hlavného mesta vládol v tom čase veľký chaos. Oficiálnym predprevratovým názvom bol Pozsony a údajne sa nemecký názov Pressburg iba trpel. Pribudli aj ďalšie názvy, ako poslovenčený Prešpurok, Prešporok a Prešpork, ďalej Wilsonov, Wilsonovo mesto, Wilsonstadt a taktiež štúrovská Bratislava, resp. Bratislav. Po rokovaniach oznámilo Šrobárovo ministerstvo župnému úradu zavedený úradný názov Bratislava, a to v marci 1919. Rokovania boli dlhé, začali sa z iniciatívy ministerstva obrany a údajne sa na nich zúčastnil aj historik profesor Václav Chaloupecký. Dňa 27. marca bolo toto rozhodnutie uverejnené v *Úradných novinách* Župy prešporskej (avšak inštrukcie o používaní názvu Bratislav vydalo ministerstvo vnútra už predtým, po Šrobárovej intervencii bol názov upravený). Dvořák (ibid.) sa nazdáva, že pokus o slobodné Wilsonovo mesto bola zbytočne naivná politická lesť, keďže mocnosti Dohody už dávno rozhodli, že hranicou Československa bude Dunaj, a teda Bratislava pripadne Československu. Údajne o tom vedela aj maďarská vláda a v decembri dala bratislavskej pošte pokyn, aby sa zamestnanci nebránili nariadeniam nového štátu a zložili prísahu. Bratislava mala hrať v tom čase kľúčovú rolu: spojovací článok námornej dopravy, železničný uzol a priemyselné centrum, ale aj východisko koridoru, ktorý mal viesť ako výsostné československé územie cez celé Maďarsko až po hranice s vtedajšou Juhosláviou (táto myšlienka sa napokon neuplatnila). Obsadiť Bratislavu nebolo jednoduché. Početné maďarské vojsko držalo výhodné pozície, v meste bolo veľa zbraní. Čakalo sa na návrat československých legionárov z Talianska. Avšak situácia v meste bola komplikovaná – bolo vyhlásené stanné právo, vojsko i národná garda boli v rozklade, bojovali medzi sebou alebo sa zúčastňovali na rabovačkách. Vysokí maďarskí úradníci sa dali na útek a občania pochopili, že s „maďarskou" Bratislavou je koniec. Bolo to dňa 4. januára, čo vydal Samuel Zoch vyhlásenie o národnostnom programe československej vlády a jej záujme o rozvoj Bratislavy ako hlavného mesta Slovenska. Bratislava teda síce patrila Československu, ale nie celá. Petržalku kontrolovali Maďari, železný most, ktorý spájal oba brehy, prehradzovali zátarasy a kotúče ostna-

tého drôtu, brehy osvetľovali vojenské reflektory a po Dunaji hliadkovali ozbrojené motorové člny. V čase prenesenia vládnej moci do Bratislavy bolo mesto chladné a nepriateľské, prebiehal tu protestný generálny štrajk, výklady boli pozaťahované, obchody zatvorené. Železničiarov a poštárov maďarskej a nemeckej národnosti museli nahradiť Česi. V hoteloch, kaviarňach a hostincoch však odmietali obsluhovať ľudí hovoriacich po slovensky alebo po česky. V deň, keď sa Bratislava stala hlavným mestom, bola polomŕtva. Avšak príchod vlády bol veľkolepý – slávobrána, krojované skupiny, zástupcovia Slovákov z vidieka, predstavitelia cirkvi, inštitúcií. V slávnostnej atmosfére sa v meste pokračovalo aj v nasledujúcich dňoch – pražské Národné divadlo odohralo tri slávnostné predstavenia *Predanej nevesty* v Mestskom divadle, uskutočnil sa koncert na počesť 70. narodenín P. O. Hviezdoslava a banket v Carltone (ibid.).

Mesto ako literárny priestor

Historický vývoj obrazu mesta v slovenskej literatúre sa skúmal len čiastočne v slovenskej literárnej vede, v literárnohistorických a interpretačných štúdiách. Mesto ako literárny priestor sa v slovenskej literatúre začalo častejšie tematizovať až v období realizmu, zhruba od sedemdesiatych rokov 19. storočia. Stúpajúca frekvencia použitia motívu mesta bola umeleckou reakciou na novú spoločenskú a kultúrnu situáciu vzniknutú v dôsledku dobových modernizačných procesov, medzi ktoré patrili aj nové fenomény urbanizácie a s tým súvisiaca celková premena životných foriem. Pri literárnom zobrazovaní mesta sa topologicky a stereotypne rozlišovalo malé mesto (naše – slovenské) a veľké mesto (cudzie, napr. Pešť, Budín, neskôr Budapešť, Praha). Moment širšej hodnotovej škály uplatňujúcej sa v literárnom obraze mesta poukazuje na fakt, že hoci na začiatku sa jednotlivé mestské motívy (scény, situácie) stabilizovali a konvencionalizovali, a to až tak, že literárny obraz mesta dostal podobu viacerých stereotypov, sledované stereotypy nemali stálu, nemennú povahu, ale dynamicky sa menili, v závislosti od zvolenej autorskej stratégie, či presnejšie od uplatňovania estetických, resp. mimoumeleckých požiadaviek na literatúru alebo ideologických kritérií (Hučková, 2011).

V súvislosti so vzťahom etnicity a mesta uvádza D. Luther, že priestor mesta je z hľadiska hľadania etnických znakov chápaný ako nejasný a značne diferencovaný: „Význam interakcií vzrastá od 19. storočia, keď formujúce sa národné spoločenstvá začali zdôvodňovať svoju ideológiu v etnických kategóriách. Prijatie či neprijatie národnosti, viery alebo jazyka sa vnímalo ako dôležitý signál o lojálnosti či nelojálnosti jedinca k danému režimu. Etnicita zasahovala nielen do individuálnych identít, ale aj do skupinových postojov a spôsobovala väčšie či menšie medzietnické konflikty“ (Luther, 2001, s. 227). V súvislosti so spolunažívaním etník sa hranice medzi etnikami síce konkretizujú skupinovým kontaktom a konfliktom, ale ako sa etnická skupina vymedzuje voči tým druhým, bezprostredne súvisí s jej vnútor-

ným usporiadaním a so vzťahmi vnútri etnika. Uspokojivú informáciu o etnických kontaktoch určitej skupiny preto nezískame len sledovaním interakcií danej skupiny s inými skupinami, ale predovšetkým skúmaním vzťahov vnútri danej skupiny, skúmaním, ako sa sama definuje, vymedzuje, ako utvára svoju sociálnu štruktúru a ako sa príslušníci etnika správajú k sebe navzájom (Uherek, 2001).

Kým v období realizmu sa v rámci obrazu mesta rozlišuje medzi (malo)mestom (hlavne v slovenskom prostredí) a veľkomestom (Budapešť, Praha, Viedeň, atď.), v období moderny bola Bratislava zobrazená ako veľkomesto. Malomesto bolo prezentované ako naše (slovenské) a veľkomesto ako cudzie, v zmysle nepoznané (obzvlášť topograficky, priestorovo), iné, odlišné (s ohľadom na zvyklosti a morálku) alebo jazykovo odlišné. Širšia hodnotová škála použitá v literárnom obraze mesta poukazuje na skutočnosť, že hoci na začiatku boli jednotlivé mestské motívy (scény, situácie) stabilizované a konvenčné, stereotypy neboli trvalé, nemeniteľné, ale dynamicky sa menili v závislosti od zvolenej autorskej stratégie alebo presnejšie uplatnenia požiadaviek umeleckej literatúry, alebo literatúry faktu, alebo ideologických kritérií (slovanská – neslovanská kategória). Literárny obraz mesta odkazuje na súčasné mentálne obrazy úzko súvisiace s identitou. V prípade slovenskej literatúry išlo často o národnú identitu, takže otázka etnicity sa stala kľúčovou otázkou v prístupe k zobrazovanému prostrediu (Hučková, 2011). Hranice mesta sú vnímané ako nejasné a značne diferencované z hľadiska nájdenia etnických znakov. Etnicita zasiahla nielen do individuálnej identity, ale aj do skupinových postojov a spôsobila viac či menej medzietnické konflikty (Luther, 2001). Podľa J. Lotmana (1990) je najdôležitejším topologickým príznakom hranica. Celé priestorové kontinuum textu, ktoré odráža svet objektu, predstavuje istý druh toposu. Tento topos je vždy nejakým spôsobom prítomný, pretože priestor je istým spôsobom naplnený človekom. Podľa Lotmana nie je dôležité, aby sa naplnenie v niektorých prípadoch priblížilo skutočnému prostrediu spisovateľa (alebo čitateľa), ale je istým pozadím, v ktorom sa postavy pohybujú, systémom priestorových vzťahov, teda štruktúrou toposu, ktorý vzniká, a táto štruktúra funguje ako jazyk vyjadrujúci priestorové vzťahy textu.

Podľa teórie D. Hodrovej (2004) vystupuje mesto v literatúre tromi rôznymi spôsobmi. Najskôr (a tiež najčastejšie) sledujeme mesto ako prostredie, v ktorom sa odohráva dej románu, pričom je naznačené, že v literárnom texte nie je mesto nikdy neutrálnym pozadím, vždy figuruje ako generalizujúci symbol určitých medziľudských vzťahov a štruktúr a je spájané s určitými predstavami. Ďalej mesto pozorujeme v role objektu (v bedekroch, sčasti i v románe) a v neposlednom rade sa urbánny priestor stáva postavou a môže vystupovať ako subjekt svojho druhu v personifikujúcich metaforách, pričom kým personifikácia mesta v poézii je úplne bežná, v próze môžeme tento jav považovať za príznakový.

Každé miesto na zemi, rovnako tak vo svete literárnej fikcie, je obdarené istou špecifickou atmosférou. Genius loci sa prihovára predovšetkým k obyvateľom da-

ného priestoru, ktorí sa s ním viac či menej identifikujú. Vhodným príkladom takéhoto priestoru je práve mesto. Všetky mestá majú svoje príbehy. Labyrinty mestských ulíc, ľudských obydlí, ale predovšetkým zložitá spleť medziľudských vzťahov mesta vytvárajú prostredie pre rozvoj narativity. Väčšinu týchto rozprávaní tvoria príbehy konkrétnych miest, rozprávanie tohto typu vytvárajú špecifický genius loci jednotlivých urbánnych celkov (Janeček, 2009).

Pri analýze toposu mesta, nielen vo fiktívnom svete, predpokladáme, že pojem text, ktorý patril predovšetkým do oblasti lingvistiky a bol chápaný ako synonymum literárneho diela, teraz prechádza do ďalších disciplín. Vidíme mesto ako text v pohybe, systém, ktorý nikdy nekulminuje, nekončí, je nehotový a deje sa ako otvorený dynamický systém. Je to logické, pretože vychádza z okamžitého kontaktu medzi literárnym textom a vonkajším svetom. Text pozostáva z nespočetných intertextuálnych vlákien, a preto je jeho dešifrovanie dynamickým a nedokončeným procesom (Hodrová, 2006).

Podľa tejto teórie môžeme rozlišovať medzi „textom mesta" a „mestským textom". Text mesta znamená „živé" mesto, skutočný priestor mesta predstavujúci určitý počet iných textov, ako sú napríklad systém ulíc, narážky na isté miesta a tiež literárne texty napísané o meste. „Mestský text" je literárny text, v ktorom je mesto nejako prítomné – ako objekt, pozadie príbehu alebo priestor existencie. Medzi týmito dvoma textami existuje vzťah vzájomného prepisovania, pričom štruktúra „textu mesta" je zapísaná do štruktúry „mestského textu" a naopak (ibid.). Tento vzťah je prepojený sieťou. Sieť mesta ako textu je niečo veľmi dynamické, dokonca živé, vibrujúce, rozširujúce sa a sťahujúce, rozvíjajúce sa alebo zmenšujúce. Je to sieť a vlna, systém vzťahov – kanálov a prúdu tečúceho týmito kanálmi. Mesto tak preniká do literárnych textov vo forme textov – siete sietí reálnych a potenciálnych, explicitných a implicitných – a prostredníctvom nich sa vytvára pole. Pole mesta je prítomné v literárnych textoch ako sieť skutočných pomenovaných miest, ale aj anonymných alebo či dokonca fiktívnych miest. Do literárnych textov mesto vstupuje napríklad tiež sieťami miest minulých a literárnych. „Mestský text" nesie znaky mesta, jeho mýtus, napr. iteratívnosť (opakovanie), heterogénnosť, variabilita, intertextovosť, fragmentárnosť, mnohoštýlovosť. Mesto je v texte prítomné explicitne a implicitne. Stáva sa „komplicom" vrážd (Hodrová, 2004).

Bratislava ako motív alebo postava

V tomto článku sa zaoberáme tvrdením, že mesto je kľúčovým motívom modernistickej literatúry. Mnoho literárnych diel odráža spôsoby, akými mestá spôsobujú zmätok, vzrušenie, odcudzenie, anonymitu alebo vzrušenie. Autor vybraného literárneho diela Michal Hvorecký zdôraznil realistické zobrazenie reality, chcel skutočné zobrazenie miesta, opis faktov (scénu a prostredie) a topografiu jednotli-

vých častí mesta. Porovnáme ho s filmovou adaptáciou, producentským zámerom na motívy novely, ktorá vznikla pod taktovkou režiséra Tomáša Mašína.

Obraz Bratislavy sa v slovenskej literatúre nevyskytuje veľmi často, napr. v porovnaní s Budapešťou, ktorú autori zobrazovali ambivalentne – na jednej strane negatívne, ideové presvedčenie o negatívom až deštruktívnom pôsobení veľkomesta, ktoré sa prednostne spájalo s obrazom hlavného mesta ako centra nacionálneho útlaku. Často sa Pešť a neskôr Budapešť zobrazovala ako mesto úpadku mravov i morálnej záhuby človeka, dokonca aj ako činiteľ negatívne determinujúci život slovenského človeka. Na druhej strane bola zobrazovaná aj ako dejisko veľkej politiky a miesto rozhodovania. Autori ju však vždy zobrazovali prostredníctvom osudov Slovákov, čiže slovenských prisťahovalcov, usadlíkov, ktorí sú konfrontovaní s novým prostredím. Veľkomesto má negatívny vplyv na slovenského človeka, zobrazovaného ako nevinného a bezbranného, v zmysle ideológie daného obdobia dokonca vystaveného napospas biede a nebezpečenstvu národného obrodenia či zabudnutia rodného jazyka a pomaďarčenia. Iná situácia nastáva napr. pri zobrazení Prahy – slovanskej metropoly bratského českého národa. Veľkomesto sa často zobrazuje na základe sympatie, ktorá je motivovaná nacionálno-vlastenecky. Najfragmentárnejší je literárny obraz Viedne, no miestopisné kulisy Viedne sú v textoch dosť zriedkavé (Hučková, 2011).

V 20. rokoch 20. storočia bola Bratislava (Wilsonovo) akýmsi heterogénnym mestom z hľadiska sociálnej stratifikácie obyvateľstva, jazyka a etnicity. V novele M. Hvorecký zdôraznil realistické zobrazenie reality, opis faktov (scéna a prostredie) a topografiu jednotlivých častí mesta. Stretávame sa tu s dobovým obrazom mesta, ktorý je vystavaný ako akási pozorovateľská mozaika dramatických skutočností a konkrétnych ľudí. Autor novely podáva živý obraz „fyziológie" mesta. Text má často dokumentárny charakter, podáva presný topografický, miestopisný obraz prostredia, doplnený o archívne mapy, fotografie, obrázky, a, samozrejme, dramatickú zápletku. Príbeh je v novele zachytený živo, čitateľ sa ponára do fotografického sledu výjavov jednotlivých konaní postáv, do pozorovania rozprávača-autora. Novela podáva akúsi objektívnu reportáž o stave mesta, o jeho obyvateľoch a živote. Prepája sa tu dokumentárnosť mesta s fiktívnosťou príbehov, autor prechádza plynule od faktografickej roviny k naratívnej rovine.

Pri analýzach a interpretáciách literárnych textov stvárňujúcich neslovanské mestá je zaujímavý výskum jazyka. Ak sú diela dejovo situované do cudzieho prostredia, autori poväčšine využívajú cudzí jazyk na vyjadrenie „cudzieho" (zachytenie miestneho koloritu) (Hučková, 2011). V novele Wilsonov a v jej filmovej adaptácii je zaujímavé sledovať os „svoje" – „cudzie" v rámci jazykového stvárnenia. Jazykovedkyňa Mira Nábělková tvrdí, že využívanie inojazyčného kódu „otvára vždy nejaký nový priestor, aktualizuje isté asociácie, konotácie, ktoré autor môže nechať takpovediac neusmernené (necháva ich na čitateľovi) alebo s nimi v štruktúre diela cieľavedome pracuje. Súčasné obrátenie pozornosti na jazykovú heterogénnosť

niektorých literárnych diel obracia túto pozornosť aj dozadu, k formám a funkciám viacjazyčnosti v minulých obdobiach a k ich porovnaniu s jej fungovaním v súčasnosti" (Nábělková, 2007, s. 77). V novele nevnímame cudzosť prostredia, prípadne etnickú charakteristiku postáv na základe jazyka, autor predstavuje mesto ako dynamický komplex, v ktorom vedľa seba rovnomerne, simultánne existujú rôzne národnosti, rôzne sociálne vrstvy, rôzne náboženstvá a všetci majú rovnakého menovateľa – obyvatelia Prešporka, Pressburgu, resp. Wilsonova. Súčasnou optikou by sme to mohli pomenovať ako „melting pot", čiže miesto miešania heterogénnej spoločnosti, ktorá sa stáva homogénnou, a jej rozdielne prvky či rysy sa akosi prepájajú a miešajú do jedného harmonického celku. Vo filme sa výraznejšie uplatňuje „cudzie" – charakteristické prvky jednotlivých postáv sú hyperbolizované, parodované, resp. výrazne stereotypne zobrazované.

Hvorecký mesto v novele chápe ako jej súčasť, ako akýsi „živý organizmus". Postavy v novele sa pohybujú konkrétnymi ulicami, míňajú konkrétne budovy, rozprávač ich pozoruje v konkrétnej štvrti, smeruje ich do tajomných priestorov, uličiek rozpadajúceho sa mesta. V novele sa prepájajú ulice, domy či sakrálne stavby – čo je typické pre gotické romány. Priestor v novele, ale aj vo filme (aj keď v menšej miere) nie je iba kulisou, ale stáva sa subjektom a aktérom príbehu. Priestor vystupuje ako text. Existuje tu vzťah medzi postavou a priestorom novely. Priestor ovplyvňuje tok deja a konanie postáv – vo filme je to expresívne zachytené prostredníctvom dynamiky hudby a tmy/svetla. Protagonisti príbehu vstupujú spolu s priestorom – mestom – do vzájomného dynamického vzťahu. Priestor mesta v knihe sa akoby ritualizuje, linearita sa mení na cyklický pohyb. Autor sa často primkýna k architektúre mesta, k rôznym stavbám, mestským dominantám, mesto je zobrazované v prítomnosti deja. Hvorecký osciluje medzi mestom abstraktným, snovým, nepochádzajúcim z tohto sveta a urbánnym priestorom konkrétnym, teda zjavne vychádzajúcim z reálneho prostredia.

Topos mesta je u Hvoreckého základným organizačným, resp. štruktúrnym prvkom, na ktorom je vystavaný príbeh. Dynamickú štruktúru napríklad vytvára rýchla chôdza, resp. beh hlavnej postavy (J. Eisnera) po meste a tento opis cesty komentovaný rozprávačom príbehu. Rozprávač a postavy sa ponárajú do atmosféry, ktorú vytvára povojnový Wilsonov. Ide o priestor skrývajúci tajomstvo, záhadu, je to priestor nepokojný, nebezpečný, napĺňa charakteristiku tzv. fenoménu urbánneho priestoru.

Film Wilsonov vznikol ako produkčný zámer podľa motívov príbehu novely *Najhorší zločin vo Wilsonove* (Michal Hvorecký). Dej filmu bol vystavaný na absurdite, že Prešporok, resp. Pressburg (dnešná Bratislava), sa chce stať nielen samostatným mestským štátom, ale 49. štátom USA. Vo filme sa mesto javí ako protagonista príbehu. Žije si svoj vlastný život (dym z komínov, zvonenie zvonov, ľudia na trhu, v uliciach). Mesto ovplyvňuje tok deja a akcie postáv (svetlo – pozitívny tok príbehu, tma – negatívny). Hlavné postavy vstupujú do dynamického vzťahu s mestom.

Vo filme je pohyb postáv v meste často groteskný, ironizovaný, parodovaný, akcia hlavného hrdinu zmarená alebo tajomstvo neodhalené, prípad nevyriešený. Takto dej uniká a padá „hlbšie". Divák môže vidieť množstvo aluzívnych kontextov, parodických alebo mystifikačných posunov. Vo filme sa kladie dôraz na zobrazenie existenciálnej „surovosti" mesta; dynamika je vystavaná na bizarnosti, groteskosti a mystifikačnej hre, kde sa náhle strieda všedná skutočnosť s fantastickosťou a parodickosťou. Mieša sa tu profánne s mýtickým, vážne s humorným, tragické s komickým. Groteskné obrázky sarkasticky alebo ironicky odkazujúce na neadekvátnosť niektorých hodnôt alebo stereotypov robia film špecifickým. Poetika filmového spracovania má spoločné znaky s filmovou groteskou, ktorá bola prevažne mestským žánrom. Herci v groteskách sa pohybujú po uliciach, v tesnej blízkosti vozidiel, premiestňujú sa v dave, prípadne v tlačenici, vytvárajú obrazy náhodných stretnutí bytostí a vecí.

Autor novely sa pokúšal vytvoriť vo svojej historickej alternatívnej verzii dejín mesto (Wilsonov), ktoré by malo atribúty metropoly popretkávanej tajomstvom, akési „magické mesto". Mohol sa inšpirovať rôznymi svetovými hlavnými mestami, svetovými metropolami, ako Londýn, Paríž či New York, v ktorých sa mnohé príbehy odohrávajú. Inšpiráciou mohla byť napríklad i Praha za vlády Karola IV. a Rudolfa II. Ako konštatuje Hodrová (2006), v Prahe významne pôsobí sila centra, pamäť a duchovná energia, ktorá v meste vrie a usadzuje sa ako v kotle. O mesto, ktoré za vlády Karola IV. rozkvitalo, sa zaujímajú osobnosti, vedci, umelci, ale aj podvodníci a šarlatáni. Veľmi obľúbená je alchýmia a astrológia. Tajomná atmosféra tzv. rudolfínskej Prahy vykresľuje rôzne mystické prvky, tajomné geto s romantickým prastarým cintorínom i krvou náboženského fanatizmu postriekanú starú synagógu, tajuplnosť rabína, ktorý uskutočňoval zázraky (Krejčí, 1981).

Aké je teda mesto s tajomstvom? Hodrová (2006) sa nazdáva, že ak existuje nejaké tajomstvo mesta (duše mesta, genius loci, mýtus mesta), tak sa neskrýva kdesi v meste, ale je prítomné v samotnom vnímaní mesta. Tak ako v rudolfínskej Prahe, aj v skúmanej novele je centrom záujmu práve židovská štvrť (geto) mesta. V Prahe je geto centrum pražskej mágie, rodí sa tu prízrak obrej hlinenej sochy Golema, vznikali tu pražské židovské povesti, resp. akési mestské legendy. Vo Wilsonove je židovská štvrť dejiskom záhadných vrážd, ktoré pácha nekromant[3] alebo démon. Autor na základe historických dokumentov z 20. rokov 20. storočia opisuje túto v súčasnosti neznámu časť Bratislavy. Neskôr sa židovské obyvateľstvo takmer úplne vytratilo v dôsledku ničivej sily nacizmu a socializmus pripravil vtedy ešte multikultúrnu metropolu o samotnú židovskú štvrť. Hvorecký predstavuje mesto Wilsonov

[3] Nekromantia: v okultizme zdanlivé vyvolávanie duchov, veštenie prostredníctvom „vyvolaných duchov" (najmä v stredoveku); nekromant – vyvolávač duchov, veštec, ktorý veští prostredníctvom „vyvolaných duchov" (dostupné na internete: https://slovnik.juls.savba.sk [cit. 15. 10. 2019]).

ako mesto tajomné, skúšané osudom vojny. Mesto tu vystupuje ako kulisa, každá mestská štvrť má pre dynamiku deja svoje opodstatnenie. Rozprávač vedie hlavnú postavu okolo výrazných mestských dominánt i tajomných uličiek.

Fikcia príbehu má však reálny základ v dobových dokumentoch a mapách. Hvoreckého Wilsonov sa dá vnímať ako topografia mesta, doplnená o mapy a obrázky, ako príbeh o vraždách v židovskej štvrti, ale aj ako vyšetrovanie newyorským agentom FBI, pričom autor v príbehu presne vykresľuje konkrétne detektívne postupy z tohto obdobia, ktoré doplnil o záujem o okultizmus a jeho praktizovanie. Nekromant je tu zobrazovaný ako duchovný princíp stelesňujúci atmosféru mesta, ale najmä podivnosť a tajomnosť židovskej štvrte.

Vo filme evidujeme výrazný žánrový posun a úroveň záhadnosti je zachytená prostredníctvom momentov naznačujúcich či zobrazujúcich grotesknosť a parodickosť. Vyšetrovanie záhadných vrážd v židovskom gete sa preto koná často v bizarných či absurdných podmienkach. Vo filme absentujú topografické prvky a zobrazenie Bratislavy (Wilsonova) 20. rokov 20. storočia. Okultizmus a detektívne praktiky, ktorými agent Food vyšetruje zločiny v novele, sú vo filme parodované a ich cieľom je pobavenie diváka. Na rozdiel od novely film zobrazuje spolunažívanie ľudí rôznych etnických skupín a náboženstiev. Aj keď novela nevníma židovské geto v meste ako niečo „cudzie", ale ako súčasť mesta – mesto je tu vykreslené ako homogénna masa, vo filme je „cudzie" hyperbolizované a vystavané na konflikte medzi jednotlivými menšinami, príslušníkmi náboženstiev či etnickými skupinami, dokonca ľuďmi odlišnej farby pleti. Producenti scenár filmu obohatili aj o postavu asistenta detektíva Fooda – otroka, ktorý má afroamerický pôvod a ľudia naňho v meste reagujú s neúctou. Iróniou je, že v čase deja, čiže po prvej svetovej vojne, už otroctvo v USA dávno neexistovalo. Ostatné etnické skupiny sú vykresľované čo možno najviac stereotypne: Žid – ortodoxný, Maďar s výraznými fúzami (ale aj žena – naivná a nevzdelaná). Film nepozná žiadne tabu, ironizuje a uráža každého a všetkých – politikov, osobnosti, komunistov, manželstvo i lásku... Vďaka tomu je príbeh oveľa dynamickejší, avšak i mätúci, dokonca obsah replík postáv je nasýtený.

Záver

Cieľom práce bolo charakterizovať topos historickej Bratislavy vo vybranom literárnom diele a v jeho filmovej adaptácii. Spoločným menovateľom novely a filmu je mesto Wilsonov a židovské geto, v ktorom sa odohrali záhadné vraždy. Primárnym cieľom nášho výskumu bola charakteristika mesta Wilsonov v jeho dynamickej a statickej povahe. Mesto sme videli ako dôležitý organizačný prvok literárneho diela, ako aj filmu. V novele a vo filme sa fiktívny príbeh odohráva v skutočnom mestskom priestore, v knihe je to dokonca striktne dokumentárny a faktografický priestor 20. rokov 20. storočia. Postavy z novely a filmu sa ponárajú do atmosféry

vytvorenej povojnovým mestom Wilsonov. Je to priestor, ktorý skrýva záhadu, tajomstvo; je to priestor, ktorý je v knihe i vo filme zachytený ako nepokojný a nebezpečný. Topos mesta Wilsonov nie je len kulisou príbehu, ale stáva sa aj jeho subjektom, aktérom. Existuje súvzťažnosť medzi postavami a priestorom novely/filmu, ktorá ovplyvňuje protagonistov príbehu, vstupujúcich spolu s priestorom – mestom – do dynamického vzťahu. Príbeh poukazuje na množstvo kultúrno-historických problémov a konfliktov, ktoré priamo súviseli s konkrétnou historicko-politickou situáciou v danom období, a na tomto základe autor buď vytvára alternatívnu realitu (novela), alebo paroduje situáciu (film).

Literatúra

DVOŘÁK, Pavel: *Piata kniha o Bratislave*. Budmerice: Rak, 2012. 320 s. ISBN 9788085501568.

HODROVÁ, Daniela: Text města jako síť a pole. In: *Česká literatura*, č. 4, 2004, s. 541 – 544. ISSN 0009-0468.

HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město* (*eseje z mytopoetiky*). 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 8086903311.

HUČKOVÁ, Dana: Podoby veľkomesta a malomesta v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia (Úvodné poznámky k téme). In: *Slovenská literatúra*, č. 5, 2011, s. 505 – 521. ISSN 0037 – 6973.

JANEČEK, Petr: Města a jejich příběhy: Urbánní prostředí jako oáza ústní tradice. In: *Pandora*, č. 19, 2009, s. 129 – 130. ISSN 1801-6782.

KREJČÍ, Karel: *Praha legend a skutečností*. Praha: Panorama, 1981. 272 s.

LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. 372 s. ISBN 802220188X (brož.).

LUTHER, Daniel: Etnicita a mesto (zhrnutie problematiky). In: SALNER, Peter – LUTHER, Daniel (eds.): *Etnicita a mesto.* Bratislava: Ústav etnológie SAV, 2001. 239 s. ISBN 8088997135.

NÁBĚLKOVÁ, Mira: Spýtal sa: „Hideg?" Slovensko-maďarská viacjazyčnosť v literárnych textoch. In: *Aktuálne problémy slovakistiky.* Budapest: ELTE BTK, Szláv Filológiai Tanszék, 2007, s. 77 – 78. ISSN 1789-3976.

PARAFIANOWICZ, Halina: *Americký mýtus a amerikanizace Československa po první světové válce*, č. 9, 2003. Dostupné na internete: https://lidemesta.cuni.cz/LM-484.html [cit. 15. 10. 2019].

UHEREK, Zdeněk: Etnické vztahy ve vybraných českých městech po roce 1989. In: SALNER, Peter – LUTHER, Daniel (eds.): *Etnicita a mesto*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, 2001, s. 82 – 83. ISBN 8088997135.

Citované filmy

Wilsonov (r. Tomáš Mašín, Česko/Slovensko, 2015)

Kontakt

Mgr. Dominika Hlavinová Tekeliová, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
dhtekeliova@ukf.sk

KONTEXTY A PARALELY FILMU M. ŠULÍKA *CIGÁN* A TRAGÉDIE W. SHAKESPEARA *HAMLET*[1]

Zuzana Vargová

Abstract: The paper – as the title suggests – focuses on finding Hamletian parallels in the film *Gypsy* (*Cigán*). Considering the universality and timelessness of the question of seeking meaning of life and the tragedy of revenge, the question arises – also due to the negative assessment of the film's connection with Shakespeare's tragedy, however without further specification – to what extent we are or are not entitled to talk about adaptation in relation to the film. The theories of adaptation by B. McFarlane, L. Rajnošek, M. Horniak and T. Žilka became the resources and starting points in this effort.

Keywords: Hamlet, Cigán, adaptation, adaptation processes

Úvod

Film *Cigán* (2011) je ďalším z filmov slovenského režiséra Martina Šulíka, ktorý sa nezmazateľne zapísal do dejín slovenskej kinematografie, a to nielen pre získané ocenenia (Zvláštna cena poroty na 46. ročníku MFF Karlove Vary, Zvláštne uznanie za stvárnenie hlavnej postavy pre Jána Mižigára, snímka na festivale získala aj dve neštatutárne ocenenia – Cenu Europa Cinemas Label a Cenu Dona Quijota, ktorú udeľuje Medzinárodná federácia filmových klubov), ale predovšetkým vďaka adaptácii kanonického diela[2] takej literárnej autority, za akú sa považuje W. Shakespeare. Cieľom nášho príspevku je preskúmať mieru adaptačného nadväzovania, t. j. „tvorivého prepisu literárneho diela na iný text" (Žilka, 2015a, s. 176), resp. variovanie „shakespearovského dramatického modelu", ktorý – ako sa zdá i z počtu literárnych i filmových adaptácií – dokáže vyjadriť postoje rôznych generácií i rôznych období.[3]

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

[2] V zmysle vymedzenia H. Blooma sa dielo stáva kanonickým „přes estetickou sílu, což je v první řadě amalgám spojující dokonalé zvládnutí obrazného jazyka, originalitu, ostrost postrehu, vědění a jazykové bohatství" (Bloom, 2000, s. 40).

[3] Je to podmienené – ako to reflektuje i P. Drábek – nielen historicky (vojny, revolúcie a i.), ale potrebou prehodnocovania literárneho kánonu i „klasických diel" v dôsledku nového chápania kultúry (Drábek, 2009, s. 64). Pre Shakespearove diela to znamená modifikáciu, nové adaptácie, v ktorých sa „prehadzujú a vypúšťajú scény i celé postavy,

Hamlet: Tragédia dánskeho princa Hamleta – fragmetárne skice

Jednu zo svojich najpopulárnejších hier napísal W. Shakespeare pravdepodobne v roku 1601.[4] Jej inšpiračným námetom sa stal príbeh jutského princa Amletha, teda Gesta Danorum Saxa Grammatica (1150 – 1220), známy autorovi z francúzskej verzie Françoisa de Belleforesta (*Tragické príbehy*, 1570),[5] a rovnomenná anglická dráma, dnes známa ako *Ur-Hamlet*.[6] W. Shakespeare okrem uvedených predlôh, ktoré „přetvořil v geniální drama hry uvnitř hry" (Mikulášková, 2016, s. 15), bol ovplyvnený filozofickými dielami E. Roterdamského (*Chvála bláznovstva*) a M. Montaignea (*Eseje*), Senecovými tragédiami pomsty, ako aj dobovou, spoločenskou a politickou atmosférou „alžbetínskeho Anglicka".[7] *Hamlet* vyšiel prvýkrát v r. 1603, prvá zmienka o ňom je z r. 1602.

---

alebo, naopak, dopisujú iné" (Vilikovský, 2014, s. 43). Shakespearova charakterizácia postáv i koncepcia hier dokázala vzbudiť pozornosť pre svoju aktuálnosť – hoci s menšími či väčšími výhradami, počnúc klasicizmom. Táto nadčasovosť prispela k formovaniu tzv. hamletovského mýtu. O tom porov. Svatoň, 1991, s. 255 – 256; 2010, s. 19; 2017, s. 192 – 195.

4 Datovanie vzniku hry sa v odbornej literatúre opiera o narážku v samotnej hre, v ktorej Polonius hovorí *„Hral som Iulia Caesara. Zabili ma na Kapitole. Zavraždil ma Brutus"* (Shakespeare, 2006, s. 87). Uvedená replika tretieho dejstva, t.j. narážka na realizáciu predstavenia hry Julia Caesara, ktorej sa podľa zachovanej informácie zúčastnil švajčiarsky cestovateľ Thomas Platter v lete 1599, ako aj jedna z marginálnych poznámok anglického spisovateľa Gabriela Harveya, podľa ktorej Robert Devereux, gróf z Essexu, popravený 25. 2. 1601, odporúča knihu Shakespeara, potvrdzuje domnienky bádateľov, že hra Hamlet musela byť dokončená najneskôr začiatkom roku 1601 (Hilský, 2005, s. 2 – 3, Feldek, 2006, s. 15).

5 Na rozdiely medzi Saxovou a Belleforestovou verziou upozornil M. Hilský (2005, s. 4 – 5).

6 O existencii tejto hry, ktorej autorstvo sa najčastejšie pripisuje Thomasovi Kydovi (1558 – 1594), sa usudzuje na základe denníka divadelného režiséra Philipa Henslowa (1550 – 1660), ktorý jej javiskovú realizáciu uvádza v júni 1594, a anglického spisovateľa Thomasa Lodgea (1558 – 1625), ktorý sa o nej zmieňuje vo svojej publikácii *Wits Miserie, a Worlds Madnesse* z roku 1596 (Haekel, 2014, s. 5). O existencii staršej verzie hry *Hamlet* sa usudzuje aj na základe zmienok v diele *To the Gentlemen Students of Both Universities* Thomasa Nasha (1589).

7 Zakladateľ nového historizmu S. Greenblatta, akcentujúci dobovú podmienenosť literárnych diel, identifikuje v hre „textové stopy" náboženských konfliktov medzi protestantmi a katolíkmi i ďalšie rodinné okolnosti, ktoré podľa neho prispeli k silnému emocionálnemu náboju (o tom porov. Greenblatt, 2004). Opierajúc sa o hodnotenie alžbetinského obdobia, ako objektívnejšie vo vzťahu k Hamletovi i ďalším autorovým tragédiám sa javí hodnotenie Z. Stříbrného, podľa ktorého „v celkovém Shakespearově pohledu na dějiny se sice vrchovatě objevuje krutost v boji o moc, krvežíznivost, marnost nad marnost, ale i snaha probít se přes všechny válečné hrůzy k syntéze, k pozitivnímu pochopení smyslu anglické historie. Shakespeare byl velký národní básník,

Práve historický kontext a jeho prepájanie so súvekou realitou[8] sa javí ako kľúčový z hľadiska recepcie a interpretácie diela. Nemožno pritom zabúdať na autorovu širokú rozhľadenosť či invenčnosť, originálnu schopnosť „zaznamenat i jevy a projevy, které se dostávaly do příkrého rozporu s vládnoucí ideologií a naopak podivuhodně ladily s nespokojeným hukotem lidového moře" (Střibrný, 2005, s. 200). Kontrast dvoch svetov, sveta „starej pospolitosti, ale i zaostalosti, rytířských cností, ale i pošetilostí, bludů a smrtelných krveprolití" a oproti nemu sveta „nových individualistických podnikavců, zbavených všech předsudků, ale i svědomí, racionalistických, energických, ale i kariéristicky vypočítavých a bezohledných" (Střibrný, 2005, s. 208), je o. i. jednou z osobitostí Shakespearových hier, teda aj *Hamleta*. V zovretí dvoch svetov sa totiž ocitá hrdina zosobňujúci univerzálneho renesančného človeka „rozumovosti, vášnivosti, charakteru, všestrannosti i učenosti" (ibid., s. 208), človeka „hľadajúceho pravdu" a stierajúceho hranice „různých oblastí vědění a konání" (Garin, 2003, s. 143), kriticky reflektujúceho morálku súvekej spoločnosti, usilujúceho sa o realizáciu vznešených ideálov. Je tu teda evidentná súvislosť medzi časopriestorovým rámcom príbehu a konaním postáv. Dej sa odohráva v prostredí dánskeho kráľovského dvora – na hrade Elsinor – v čase, keď kráľovstvo prišlo o svojho kráľa a nový kráľ sa spôsobom získania moci i správania vzďaľuje vznešeným ideálom cnostného a umierneného života. Východiskom deja sa stáva niekoľko udalostí:

1. smrť a pohreb kráľa;
2. svadba jeho brata Claudia s vdovou – kráľovnou Gertrúdou;
3. návrat Hamleta, syna mŕtveho kráľa a kráľovnej Gertrúdy, z Wittenbergu na otcov pohreb;
4. vystúpenie ducha Hamletovho otca;
5. naliehanie Claudia a Gertrúdy na Hamleta, aby zostal na kráľovskom dvore;
6. nelichotivý obraz Dánska pripravujúceho sa na vojnu vrátane nepriaznivých pomerov v kráľovskej rodine.

Vývoj deja už na samom začiatku dramatizujú tajomné znamenia, akási predzvesť tragédie podobnej pádu Ríma. V tragédii pritom nachádzame ozvenu stoického cnostného života založeného na vedení a vnútornej sile človeka ovládať svoje túžby a vášne, ktoré majú „skazonosný" vplyv. Hamlet predstavuje do istej miery typ stoického mudrca vediaceho, čo je správne a cnostné, zasadzujúceho sa za spravodlivosť

oslavující jednotu Anglie, která se právě v jeho době začala přes všechny vnitřní rozpory a zahraniční konflikty ustavovat" (Stříbrný, 2005, s. 35).

[8] V tomto W. Shakespeare rozvíja dobovú epickú a dramatickú tradíciu.

a vynakladajúceho úsilie, aby splnil svoje poslanie, ktoré by viedlo k slobode a k duševnej vyrovnanosti.[9]

W. Shakespeare pravdepodobne v úsilí poskytnúť svojim postavám možnosť slobodného rozhodovania a konania volil „osobnosti buď mytologické, nebo vladaře, jejichž privilegované a vůdčí role v uspořádaní společnosti jim to umožňovala v maximálně možné míře" (Císař, 2009, s. 257). Hamlet má práve takéto privilegované postavenie, z ktorého vyplývajú aj jeho role.

Alúzie Shakespearovej doby sú fundamentom pre psychológiu postáv, no – podobne ako mimoliterárny, dejinný kontext[10] – „nikdy není v prvotním a hlavním středu zájmu. Vyplývá z celé složitosti [...] vztahů dramatické postavy ke světu i k sobě samé. Což je u Shakespeare téměř vždycky dáno rolemi, jež dramatická postava má v časoprostorové pospolitosti, z níž vzniká dramatická situace dramatu, tak jednotlivé dílčí dramatické situace" (ibid., s. 281).

Recepciu tragédie nemožno redukovať na dejiny ani na psychológiu postáv, hrou sa kontúruje široké pole problémov „politika, násilí a morálka, spor o jednotě teorie a praxe, o konečný cíl a smysl života, je v něm tragédie milostná, rodinná, státní, filosofická, eschatologická a metafyzická. [...] A krvavá fabule, a souboj, a velké krveprolití" (Kott, 1964, s. 72).

Film *Cigán*

Aj keď film *Cigán* hodnotí filmová kritika pomerne pozitívne, nemožno hovoriť o jeho masovej popularite v kinách. Možno je to práve v dôsledku sociálne angažovanej témy. Nenastoľuje sa len otázka jednotlivca a jeho vysporiadania sa so systémom, ale v najvšeobecnejšej rovine sa problematizujú rasové predsudky a stereotypy, negatívne poznamenávajúce vzťahy a vyúsťujúce do diskriminácie. V prípade Adama, štrnásťročného chlapca, ktorý patrí k znevýhodnenej sociálnej skupine, vidíme príklad outsidera. Jeho outsiderstvo – opierajúc sa o teoretickú reflexiu outsiderstva I. Jančoviča – sa manifestuje v dvoch podobách: „v konflikte s okolím" i „v jeho interiéri ako vnútorne pociťované znefunkčnenie, neschopnosť žiť plný, hodnotný, ‚šťastný' život" (Jančovič, 2008, s. 8). Obe podoby však majú totožného menovateľa – problematickú (seba)identifikáciu s rómskym etnikom, s jeho hodnotovou hierarchiou: „Žigo: *Jestli chceš bejt jako Rom, tak buď jako Rom.* Adam:

[9] V súvislosti s témou štúdie možno poukázať aj na prístup stoikov k smrti, založený na chápaní života, ktorý je bytím k smrti. Pochopenie svojho vzťahu k smrti má človeku pomôcť vyriešiť vlastný postoj k životu. Preto bolo potrebné naplniť svoj život mravnými činmi (Gallik, 2019, s. 319).

[10] U J. Kotta sa stretávame dokonca s tvrdením, že dejiny u Shakespeara „nejsou ani pozadím ani dekorací ani velkou scenérií. Jsou samy hrdinou tragédie" (1964, s. 35).

A co dělají Romové? Kradou? Prodávají ženy? [...] Duch Adamovho otca: *Rom tady může žít jako člověk, jen když přestane být Romem*" (Cigán, 2011).

V dôsledku uvedeného rezonuje konflikt rozdielnych kultúrnych tradícií a prezentovanie kultúrnej svojbytnosti rómskeho etnika, pričom sociálne zázemie, krajina i ďalšie aspekty života dotvárajú tento kultúrny celok. Zrážka dvoch svetov, väčšinového obyvateľstva s Rómami, sa vyjavuje len prostredníctvom niekoľkých vyhrotených situácií: úradníčka odbije Adama, že nemá prácu ani pre „bielych"; hrubé správanie sa lekára k rómskej rodičke; policajná naháňačka pri krádeži dreva v lese, pripomínajúca poľovačku; policajné šikanovanie; nevhodný vtip o Rómoch pri obede, na ktorý Adama pozvala zberateľka rómskych piesní. No možno uviesť aj príklady predsudkov zo strany minority, napríklad v úvode, keď policajti vyšetrujú smrť Adamovho otca – Emila Bangu – vinníka spájajú obyvatelia osady s majoritou. „*Vy jste ho zabili! Bílí rasisti!*" (ibid.).

Majoritu, „bielych" či „gadžov", nemá rád ani Žigo, brat Adamovho otca. Adamovi vytýka, že sa „spolčuje" s nimi. Tento „iný svet" je v Žigových očiach zastúpený miestnym kňazom a dievčinou, ktorá v osade zbiera ľudové piesne. „Žigo: *Bude lepší, když odjedete. Aby se vám nic nestalo.* [...] *Gadžové ti nepomůžou rozumíš? Gadžovi nemůžeš věřit ani nos mezi očima*" (ibid.).

Základný dejový rámec tvorí zabitie Adamovho otca. Matka Jolana v úsilí zabezpečiť rodinu sa čoskoro vydá za otcovho brata – Žiga. Keď matku odvezú do pôrodnice, otčim vtiahne Adama do svojich podivných kšeftov – kradnutie dreva v lese či benzínu na železnici. Pred väzením ho ochráni jedine to, že nie je plnoletý. Postupne však prichádza o svoje istoty – je vylúčený zo zboru i z boxerského tréningu, prichádza o svoju Julku, ktorú rodičia vydajú do Čiech. Nakoniec – vďaka prízraku „otcovho ducha" – prichádza k zisteniu, že za otcovou smrťou stojí Žigo, a Adam cíti potrebu pomstiť sa. K významným postavám vo filme patrí aj Julka. V jej stvárňovaní – v porovnaní s Oféliou – je zjavný výrazný posun. Obe sú síce zamilované do protagonistu, rozdiel však spočíva v charakteroch i v prezentovanom osude. Kým Ofélia je postavou tragickou, vo svojich prejavoch náklonnosti je zdržanlivá, v dôsledku nešťastnej lásky i omylu – náhodnej vraždy otca – sa pomätie a utopí, vo filme Julkin „vzťah" k Adamovi končí jej odchodom z osady za mužom, ktorým tvorcovia filmu reflektujú spolu s nepriaznivým rodinným zázemím rómske tradície.

Aj keď je dej zasadený do súčasnosti (včleňuje rôzne motívy televíznych reportáží), je pozoruhodné, ako M. Šulík nadväzuje na hamletovský mýtus a využíva motív „hamletovského prízraku otca" (Mišíková, 2015, s. 32). Duch otca sa Adamovi zjavuje po kľúčových udalostiach:

1. po sobáši matky Jolany so Žigom;
2. v pôrodníci, keď Adam čaká na narodenie svojho nevlastného súrodenca;

3. po tom, čo je Adam účastný Žigovho vymáhania peňazí za nevydarenú krádež benzínu na železnici a dostane od Žiga okrem peňazí aj rozbité otcove hodinky;
4. pri dokresľovaní Žigovho charakteru prostredníctvom situácií, ako sú zbitie Julkinho brata či dohováranie Adamovi za to, že sa vlečie s „bielymi".

Dôležitou súčasťou filmu sa stáva „mentálna subjektivita hlavného hrdinu" (ibid.) a predely, v ktorých Adam „na pozadí osady hľadí priamo na diváka a pomyselne ho tak vyzýva zaujať k prezentovaným udalostiam postoj. Ide vlastne o vizuálny ekvivalent autorskej metalepsy, prostredníctvom ktorej sa tvorcovia priamo obracajú na diváka" (ibid., s. 35 – 36). Práve ony nahrádzajú Hamletovo nepretržité kladenie otázok.

„Hamletovský mýtus" M. Šulíka: vzťah predlohy a filmu

V. Svatoň (2010, s. 19) vo svojej hierarchizácii mýtov obsahujúcich previnenie jednotlivca voči transcendentálnemu poriadku umiestnil na najvyšší stupeň hamletovský mýtus. Jeho podstatu vidí v akcentovaní ničotnosti či márnosti všetkého pozemského, takže „je možno lhostejně odevzdat svůj osud do rukou náhody" (ibid.). Uvedený ideový zámer reflektuje aj M. Šulík, a to začlením opakujúceho sa motívu biblickej podstaty človeka ako „*prachu zo zeme*" (Gn 2: 17) či pripomenutím biblického „*si prach a v prach sa obrátiš*" (Gn 3: 19) prostredníctvom vizuálneho obrazu, keď Adam berie a rozsypáva prach zo zeme, na zvýraznenie pominuteľnosti „všetkých vecí" využíva M. Šulík aj zábery plynutia rieky.

Ide však o jednoducho identifikovateľné motívy, ktoré nás ešte neoprávňujú v súvislosti s filmom hovoriť o adaptácií. Prvý z problémov, ktorý sa v tejto súvislosti objavuje, je samotný vzťah filmu k predlohe. Podľa českého filmového a hudobného kritika O. Štindla (2011) „naprosto neústrojná [...] v Cigánovi je hamletovská linka, reziduum původního záměru natočit Shakespeara v romské osadě. Z Hamleta ve filmu zůstala jedna docela povrchní aluze, Adamův vnitřní konflikt se týká docela jiných věcí. Motiv obviňujíciho otcova ducha kvůli tomu vypadá jako příklad laciného intelektuálna". S O. Štindlom možno súhlasiť v tom, že analógia medzi predlohou a filmom nie je „na prvý pohľad" zjavná, no v dôsledku absencie analýzy a explikácie záverečného stanoviska recenzenta sme sa rozhodli – i vzhľadom na hodnotenie D. Škobla[11] – preskúmať vzťah filmu k predlohe. Východisko našich úvah tvoria dve základné otázky, na ktoré upozornil B. McFarlane v súvislosti s teóriou adaptácie: Čo z predlohy je možné preniesť („zadaptovať") do filmu? Aké fak-

[11] Podľa D. Škobla (2012) vo filme Cigán „zostali z Hamleta iba chlapec a čiastočne štruktúra filmu".

tory okrem predlohy mali vplyv na filmovú verziu diela? (McFarlane, 1996, s. 22).[12] V úsilí zodpovedať ich sa podľa nás odkrýva miera nadväznosti filmu na predlohu v podobe terminologického označenia „posttextom".

Transformácia tematicky zložitej predlohy do filmového diela neumožňuje zahrnúť „celého Hamleta", ale vybrať si spomedzi jednotlivých motívov. Práve táto selekcia sa stáva kritériom klasifikácie adaptácií. L. Rajnošek rozlišuje medzi adaptáciou a voľným spracovaním predlohy. Ak sa zachováva štruktúrna súvislosť adaptácie s predlohou, t. j. ak je možné zahrnúť predlohu do adaptácie, ide o adaptáciu v pravom zmysle slova, ak sa však uplatní špecifickosť filmového výrazu za cenu „prepracovania" predlohy, ide o film na motívy (1973, s. 127). M. Horniak (2000, s. 247 – 248) rozlišuje medzi verným, voľným prepisom a prepisom na motívy, pričom verný prepis zachováva chronológiu príbehu, dôležité postavy i hlavnú myšlienku diela, voľný zachováva základné motívy predlohy, ale charakteristické sú zmeny sujetu či uprednostňovanie tých hlavných motívov, ktoré sú typické pre filmové spracovanie, prepis na motívy využíva síce niektoré motívy predlohy, ale príbeh je dotvorený podľa režisérovho uváženia.

Vo filme *Cigán* sa zachováva základný dejový rámec predlohy (príbeh), aj keď sú zmenené mená postáv, vynechané niektoré scény a vystupujú tu niektoré nové postavy: smrť/zavraždenie Adamovho otca, sobáš matky Jolany so strýkom Žigom, Adamovo odkrytie zločinca a jeho potrestanie. V centre oboch diel – literárnej predlohy i filmu – stojí príbeh jednotlivca, pričom v oboch prípadoch sa stáva dominantou príbehu jeho konflikt so spoločnosťou a tragédia pomsty. Hamlet i Adam sa ocitajú v rozpore s hodnotami, resp. záväzkami prostredia, z ktorých pochádzajú. Z toho pramení aj ich dvojitá tvár: Prvá tvár sa usiluje o naplnenie svojich predstavovaných ideálov, druhá túži po pomste. Hamlet prechádza vývojom, najprv je zdrvený zo smrti svojho otca a smúti, neskôr je plný nenávisti a hnevu, keď zistí, že smrť jeho otca nebola náhoda, ale vražda. Kým Hamlet čelí vnútornému rozporu, že musí pomstiť svojho otca, čo by znamenalo, že musí vraždiť, Adam, ktorý rovnako má svoje túžby a je nespokojný so svojím životom v osade, zabije svojho otčima v hneve. V predlohe má čitateľ možnosť konfrontovať sa s vnútornými konfliktmi hrdinu prostredníctvom jeho vnútorných monológov, vo filme to M. Šulík vyriešil prostredníctvom detailného záberu tváre či očí „ako vstupnej brány do duše". Podľa M. Hilského je Hamlet jednoducho „hrou o vraždě, přesněji řečeno o královské vraždě. Královražda je v Hamletovi prvotní zdroj zla a všechno, co Hamlet říká a dělá, krouží kolem této stěžejní události hry" (Hilský, 2005, s. 8). Podobne tento aspekt akcentuje D. Hodrová: „Konflikty alžbetinských dramat mají svůj původ na zemi. Ta nejlepší z nich jsou však rovněž

[12] „V dôsledku toho sa javia ako užitočné dve línie skúmania: (a) v procese transpozície, čo je možné preniesť alebo adaptovať z románu na film; a (b) aké kľúčové faktory okrem predlohy mali vplyv na filmovú verziu románu?" (McFarlane, 1996, s. 22; prel. Z. V.).

konstruovaná tak, aby z labyrintu konfliktu, který je na první pohled neobyčejně spletitý a sofistikovaný, vedla ven jednom jediná cesta – do tragického vyústění. [...] V Shakespearově Hamletovi (1603) je vítr zaset první vraždou, vraždou Hamletova otce, která se odehrála před událostmi líčenými tragédií" (Hodrová, 2001, s. 371). Aj keď vo filme nejde o vraždu kráľa, Žigo svojím vystupovaním pripomína rómskeho vajdu, ktorý má v osade rozhodujúce slovo, zastupuje ju pri komunikácii s úradmi, je silnejší a majetnejší v rámci danej komunity (Saxová, 2014, s. 12 – 13). Téma kráľovraždy, ako uvádza M. Hilský (2005, s. 7), nebola len súčasťou renesačnej politiky, ale aj náboženských a etických diskurzov. V prípade filmu je tematika „prispôsobená novej výpovednej situácii" (Žilka, 2015a, s. 176). M. Šulík svojím filmom reaguje na kľúčové udalosti „súčasnosti" a nezriedkavo medializovaný negatívny obraz Rómov či vzťahu k nim zo strany majority.

Autentickosť prostredia, do ktorého je zasadený dej, a spôsob jej filmovej konkretizácie má za následok, že sa do popredia viac ako dej dostáva mentálna subjektivita hlavnej postavy a život v osade, z ktorého sa usiluje Adam vymaniť. Film, podobne ako predloha, vyrastá z aktuálnych spoločenských problémov. Pri „prepise" sa tak uplatňuje aktualizácia, prostredníctvom ktorej dokázal režisér obsiahnuť „hamletovský dramatický model" – odkrývanie vnútorného sveta človeka, motív pomsty za smrť otca, ale aj nastoľovanie existenčných otázok, motív hľadania si miesta v živote i postoja k svetu. Na jednej strane tak M. Šulík napriek eliminácii a substitúcii „textových úsekov" zachováva štruktúrnu súvislosť s predlohou, na druhej strane realizuje aj významovú modifikáciu/inováciu predlohy. V tomto smere je pozoruhodný autorský zámer. M. Šulíkovi – ako sa o tom sám vyjadril po bratislavskej premiére pre médiá – išlo o to, aby „sa ľudia viac dozvedeli a aby rozmýšľali".[13] Ide o paralelu, lebo aj Hamlet je kladením otázok a odpovedí, prehodnocovaním identity a postoja k svetu. „*Som rád, že to viete, ale vedzte, že ak viete aj vy, čo viem ja, nemám byť na čo pyšný. Tak prečo pane?* [...] *Nehovorím o tom, aby nevznikol dojem, že sa s jeho excelenciou porovnávam. Vždy, keď obdivujeme druhého, obdivujeme aj sami seba*" (Shakespeare, 2006, s. 150). Na základe uvedených aspektov sa nám javí adekvátne v súvislosti s filmom *Cigán* hovoriť o voľnej adaptácii, ktorá je prepracovaním, dotvorením, novým variantom (Žilka, 2015b, s. 82) hamletovského mýtu a je príkladom tzv. systémovej nadväznosti (Žilka, 2015b, s. 90), ktorý spracúva „tradičný sujet" – tradíciu „tragédie pomsty" (Meletinskij, 1989, s. 140). Pri spracovaní hamletovského mýtu sa potvrdzuje Žilkove konštatovanie o nemenlivosti akčného a enigmatického kódu (Žilka, 2015a, s. 185). Už v predchádzajúcom exkurze sme upozornili na podobnosť dejových sekvencií predlohy a filmu, pričom sa Adam i divák vo filmovej verzii – podobne ako čitateľ v predlohe – konfrontuje s rodinnou tragédiou – smrťou otca, svadbou Adamovho brata Žiga s vdovou Jola-

[13] Uvádzame podľa článku *Snímka Cigán má ľudí prinútiť rozmýšľať* (2011).

nou, vystúpením ducha Adamovho otca, nelichotivými sociálnymi podmienkami i prevládajúcimi pomermi v osade. Enigmatický kód – tajomstvo smrti otca – je v oboch dielach totožný, hoci rozdiel spočíva v čase „odkrytia pravdy" – zistenia, kto stojí za jeho vraždou. V Hamletovi sa toto tajomstvo príčiny smrti odkrýva Hamletovi i čitateľovi – nie však ostatným aktérom deja – hneď na začiatku príbehu, kým vo filme je to v záverečných sekvenciách.

Posuny a postupy nadväznosti pretextu a posttextu

T. Žilka vo viacerých svojich štúdiách a publikáciách charakterizuje posuny medzi filmom a jeho predlohou ako výsledok prepisu literárneho diela na film v dôsledku autorského vkladu režiséra do príbehu (Žilka, 2015b, s. 82). K základným formám a spôsobom prepisu radí elimináciu, adíciu, substitúciu a kontamináciu,[14] z ktorých sú vo filme prítomné prvé tri.

Pod elimináciou sa chápe vynechanie častí, resp. istých prvkov. Vo filme je prítomná na úrovni postáv i deja, pretože tu chýbajú postavy, ako Horatio, Polonius, Leartes, ale aj ďalšie, ktoré autor zjavne nepovažoval za podstatné. Podobne je to aj v prípade deja, zredukovaného na „hlavné body rozprávania" (Barthes, 1977, s. 90), ktoré sú rozhodujúce pre ďalší vývoj deja (ibid., s. 94). Hamlet začína rozhovorom členov kráľovskej stráže o duchu, vo filme táto scéna zjavenia ducha iným ako hlavnej postave absentuje (film začína obrazom, ako Adam beží za Julkou a nesie jej zajaca), v predlohe Claudius prehovára Hamleta, aby neodchádzal do Wittenbergu (Shakespeare, 2006, s. 31), vo filme sa tak nedeje, rovnako vo filme Adamov otec nežiada syna o prísľub pomsty, tak ako je to v Hamletovi (Shakespeare, 2006, s. 45 – 47), absentuje bitka Learta a Hamleta (Shakespeare, 2006, s. 143 – 144), Claudiova stávka o víťazstvo Learta nad Hamletom (Shakespeare, 2006, s. 152 – 154), smrť „rómskej" Ofélie (Shakespeare, 2006, s. 133 – 134), lebo Julka je vydatá do Čiech, rovnako aj Adama (Adam po zavraždení Žiga zostáva sedieť na zástavke) a Jolany (tá je v nemocnici po pôrode syna) na rozdiel od predlohy, kde v záverečnom dejstve Gertrúda i samotný Hamlet zomierajú (Shakespeare, 2006, s. 155 – 156). M. Šulík však pridal do filmu niektoré postavy, ako Adamovho brata Mariána, etnologičku a jej dvoch spoločníkov, ale aj scény príchodu etnologičky do osady, Adamovho trávenia času s Julkou, resp. s ďalšími rovesníkmi, či roly kňaza v živote osady, návštevu Jolany v pôrodnici, zároveň duch Adamovho otca rozpráva v retrospektíve rodinný príbeh. Prirodzene, uvedený sumár adícií je väčší, ako máme možnosť uviesť, čo vyplýva z invenčného prístupu režiséra.

Hovoriť o substitúcii vo vzťahu k filmovej verzii nás oprávňuje nielen zmena mien postáv, uvádzaných v tabuľke nižšie, ale aj prostredia. Dej Hamleta sa odohráva na hrade Elsinor, kým dej filmu v osade Richnava. Medzi týmito priestormi – na-

[14] O tom porov. Žilka, 2015a, s. 189.

priek kontrastu kultúr („vysoké vs. nízke“) – však existuje istá spojitosť vyplývajúca z významov, ktoré im boli počas vývoja deja priraďované. Priestor hradu, podobne ako zámok, možno vnímať ako symbolický ekvivalent svetla, priestoru zasvätenia/rozpoznania, ku ktorému vedie Hamleta duch jeho otca, avšak v dôsledku reťazenia náhodných vrážd a pomsty sa stáva „jakousi pokleslou podobou řetězu zasvěcení a spásy“ (Hodrová, 2014, s. 95), „nepravým zámkem zasvěcení“ (ibid., s. 94). Je to zámok osamelý, na okraji skazy, priepasti, do ktorej by sa mohol zrútiť, má izolované postavenie, akýsi „ostrovný charakter“, vyznačuje sa uzavretosťou. No rovnaká zvrátenosť mravov (prejavujúca sa v uvoľnenom, neprispôsobivom správaní Rómov) je prítomná aj v osade, priestoru na periférii. Avšak oba priestory sú priestormi „ľahkého prechodu od jedného pólu k druhému“. V adaptácii sa práve tento aspekt tragédie zvýznamňuje explicitne prostredníctvom reklamnej snímky „K Bohu aj k diablovi“. Idea „vystupovania hore“, resp. „zostupovania dole“, jednoznačne signalizuje stratégiu režiséra stvárniť polarizáciu sveta. Priestor v Hamletovi sa ukazuje ako priestor „tajomný“, démonický (tajomná veštba je sprevádzaná nadprirodzenými úkazmi, mŕtvy zostáva uväznený v medzipriestore medzi svetom živých a mŕtvych), priestor temných síl, a to ľudskej psychiky, keď fikcia vytvára znepokojivé znamenie priepasti ľudských vášní i dejín, ktoré je v symbolickej architektúre väzením. No ani osada, podobne ako hrad, nie sú vnímané ako miesto bezpečia, kde sa postavy usilujú nájsť svoju identitu, hrdinovia nevnímajú priestor ako svoj domov, ale len ako miesto na život. Pomôcť v úsilí nájsť vlastnú identitu i miesto v živote sa usiluje Adamovi duch jeho otca prostredníctvom spomienok, ktoré sa odohrali pred filmovým príbehom, no „prekonať dvojitý múr chudoby a etnického geta“ (Škobla, 2012) sa ukazuje ako nemožné. Po scéne, keď Adam a Žigo vystupujú na križovatke z auta a Adam zavraždí svojho otčima, zostáva záver neukončený, otvorený.

Hamlet	**Cigán**
Hamlet (syn predošlého a synovec súčasného kráľa)	Adam
Claudius (dánsky kráľ, Hamletov strýko a nevlastný otec)	Žigo (Adamov nevlastný otec a strýko)
Duch Hamletovho otca, bývalého kráľa	Duch Adamovho otca
Gertrúda (dánska kráľovná, matka Hamleta)	Jolana (Adamova matka)
Leartes (Poloniov syn)	Marcel (Julkin brat)
Ofélia (dcéra Polónia)	Julka
Kňaz	farár Michalko

Záver

V súvislosti s filmom *Cigán* možno hovoriť o „prepise"/adaptácii na motívy, keďže spôsob uchopenia „hamletovského príbehu" odzrkadľuje tvorivý princíp režiséra. Aj keď medzi predlohou i filmom možno nájsť isté paralely, filmový príbeh odkazuje na svoju predlohu len „latentne" (redukovaná fabula, tajomstvo vraždy otca). Pôsobí prekvapujúco, že na stvárnenie „kanonického diela" zvolil M. Šulík práve prostredie marginalizovanej rómskej osady. Táto stratégia do istej miery predurčila aj perspektívu, akým spôsobom bude film interpretovaný a čo sa bude divákom javiť ako kľúčové. Napriek odlišnostiam filmu od predlohy, ktoré sa prejavili na úrovni deja, prostredia i postáv, sú nepopierateľné jeho estetické kvality. M. Šulík sa pritom nevyhýba ani problematickým aspektom sociálneho prostredia, v ktorom film vznikal, či javom negatívne zasahujúcim do života jednotlivca. Myslíme tým na „chudobu a etnicitu", ktoré sťažujú jeho sociálnu integráciu a determinovali, ako uvádza D. Škobla (2012), aj „tragiku Adamovho príbehu". Otvorený záver filmu možno chápať ako neistý osud nielen Adama, ale v najvšeobecnejšej rovine aj rómskeho etnika.

Literatúra

BARTHES, Roland: *Image – Music – Text.* Trans. S. Heath. Roermond: Fontana Press, 1977. 220 s. ISBN 0-00-686135-0.

CÍSAŘ, Jan: *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 300 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

FELDEK, Ľubomír: O hre Hamlet. In: Shakespeare, William: *Hamlet*. Prel. Ľ. Feldek. Bratislava: Ikar, a. s. – Odeon, 2006, s. 14 – 17. ISBN 80-551-1332-7.

GALLIK, Ján: Motív smrti v tvorbe autorov slovenskej, českej a maďarskej katolíckej literatúry. In: *Slavica Wratislaviensia: Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13*, Tanatos 2, 2019, s. 315 – 326. ISSN 0137-1150.

GARIN, Eugenio: *Renesančný človek a jeho svet*. Praha: Vyšehrad, 2003. 280 s. ISBN 8070216530.

Genezis. In: *Svätá Biblia*. Prel. J. Roháček. Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť, 2002, s. 1 – 59. ISBN 80-85486-37-7.

HAEKEL, Ralf: Ur-Hamlet. In: Marx, Peter W. (eds.): *Hamlet Handbook: Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart: JB Metzler, 2014, s. 5 – 7. ISBN 978-3-476-00516-8.

HODROVÁ, Daniela a kolektív: *... na okraji chaosu.... Poetika literárního díla 20. století.* Praha: Torst, 2001. 866 s. ISBN 8072151401.

HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení.* Praha: Malvern, 2014. 336 s. ISBN 978-80-87580-79-0.

HORNIAK, Michal: Filmové adaptace v české kinematografii. In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 243 – 263.
KOTT, Jan: *Shakespearovské črty*. Prel. L. Furgyiková. Praha: Československý spisovatel, 1964. 220 s.
MELETINSKIJ, J. M.: *Poetika mýtu*. Prel. V. Šabíková. Bratislava: Pravda, 1989. 440 s.
McFARLANE, Brian: *Novel to film: An introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford: Clarendon Press, 1996. 279 s. ISBN 0-19-871151-4.
MIŠÍKOVÁ, Katarína: Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In: Mišíková, K. – Ferenčuhová, M. (eds.): *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská.* Bratislava: VŠMU, 2015, s. 9 – 36. ISBN 978-80-89439-89-8.
PAPOUŠEK, Vladimír: Souvislosti literární vědy v USA. In: Haman, Aleš – Holý, Jiří – Papoušek, Vladimír: *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha: ARSCI, 2006, s. 149 – 199. ISBN 80-86078-58-2.
RAJNOUŠĚK, Leo: Drama a film. In: Burian, Jaroslav (ed.): *Na křižovatce umění: sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc.* Brno: Universita J. E. Purkyně, 1973, s. 125 – 130.
SAXOVÁ, Jarmila: *Dejiny Rómov 1.ca*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum, 2014. 18 s. ISBN 978-80-565-0943-2.
SHAKESPEARE, W.: Hamlet, dán királyfi. Prel. J. Arany. Jegyzet [= Poznámky] T. Lutter. In: *Shakespeare összes drámai. IV. kötet. Tragédiák*. Budapest: Új magyar könyvkiadó, 1955, s. 682 – 691.
SHAKESPEARE, William: *Hamlet.* Prel. Ľ. Feldek. Bratislava: Ikar – Odeon, 2006. 184 s. ISBN 80-551-1332-7.
STŘIBRNÝ, Zdeněk: *Proud času* (*Stati o Shakespearovi v rámci anglické literatury*). Praha: Karolinum, 2005. 408 s. ISBN 80-246-1018-3.
SVATOŇ, Vladimír: K epičnosti románu a k problému románu historického. In: *Genologické studie. I.* Brno: Masarykova univerzita, 1991, s. 248 – 262. ISBN 8021001240.
SVATOŇ, Vladimír: Tři variace faustovského mýtu v literatuře 20. století. In: *World Literature Studies*, č. 3, 2010, s. 17 – 26. ISSN 1337-9275.
SVATOŇ, Vladimír: *Na cestě evropským literárním polem: studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova, 2017. 218 s. ISBN 978-80-7308-746-3.
VILIKOVSKÝ, Ján: *Shakespeare u nás*. Bratislava: Slovart – Divadelný ústav, 2014. 312 s. ISBN 978-80-556-1156-3.
ŽILKA, Tibor: *Dobrodružstvo teórie tvorby*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2015a. 254 s. ISBN 978-80-558-0743-0.
ŽILKA, Tibor: *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2015b. 146 s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Internetové zdroje

DRÁBEK, Pavel: Český Shakespeare mezi normalizací a koncem milénia. In: *Theatralia*, č. 1 – 2, 2009, s. 64 – 78. ISSN 2336-4548. Dostupné na internete: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115571/1_Theatralia_12-2009-1_8.pdf?sequence=1 [cit. 23. 2. 2019].

EMERSON, Ralph Waldo: *Representative Men.* Adelaide: University of Adelaide, 2014. Dostupné na internete: https://ebooks.adelaide.edu.au/e/emerson/ralph_waldo/e53r/chapter6.html [cit. 23. 2. 2019].

GRAMMATICUS, Saxo: *„Gesta Danorum": Kronika Danii w opracowaniu Fr. Winkela Horna.* Prel. J. Wolucki. Sandomierz: Armoryka, 2014. Dostupné na internete: https://sites.google.com/site/margreteerykiunia/44-saxo [cit. 12. 7. 2019].

GREENBLATT, Stephen: *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare.* 2004. Dostupné na internete: https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/will-world-how-shakespeare-became-shakespeare [cit. 12. 7. 2019].

HILSKÝ, Martin: Hamlet. In: *Hamlet by Wiliam Shakespeare.* Liberec: Divadlo Xavera Šaldy, 2005. Dostupné na internete: http://liberec.saldovo-divadlo.cz/inscenace/cinohra/Hamlet/program.pdf [cit. 23. 2. 2019].

JANČOVIČ, Ivan: Outsider medzi nami a vo fikčných svetoch literatúry. In: Bariaková, Zuzana – Kubealaková, Martina (eds.): *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*. Banská Bystrica: Fakulta humanitních vied Univerzity Mateja Bela, 2008, s. 6 – 12. ISBN 978-80-8083-578-1. Dostupné na internete: http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170 [cit. 24. 1. 2020].

Snímka Cigán má ľudí prinútiť rozmýšľať. In: *Aktuality.sk*, 2011. Dostupné na internete: https://www.aktuality.sk/clanok/190088/snimka-cigan-ma-ludi-prinutit-rozmyslat [cit. 23. 2. 2019].

ŠKOBLA, Daniel: Neznesiteľná ľahkost bytia, 2012. Dostupné na internete: https://denikreferendum.cz/clanek/14492-neznesitelna-lahkost-bytia [cit. 23. 2. 2019].

ŠTINDL, Ondřej: Cigán nabízí přesvědčivé dějiště, děj už méně. In: *Lidovky.cz*, 2011. Dostupné na internete: https://www.lidovky.cz/kultura/cigan-nabizi-presvedcive-dejiste-dej-uz-mene.A110721_114502_ln_kultura_wok [cit. 23. 2. 2019].

Citovaný film

Cigán (r. Martin Šulík, Slovensko/Česko, 2011)

Kontakt

doc. PhDr. Zuzana Vargová, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
zvargova@ukf.sk

ALEXANDER DUBČEK AKO ÚSTREDNÁ POSTAVA AUGUSTA 1968 V HRANEJ FILMOVEJ A TELEVÍZNEJ TVORBE[1]

Štefan Timko

Abstract: The article deals with the analysis of two film works with the leading personality of the Prague Spring Alexader Dubček as their main character. One of them is an episode from the television series Czech Century *We Must Agree* (*Musíme se dohodnout*, 2014) by a director Robert Sedláček. The other one is a Slovak feature film by Laco Halama *Dubček – Short Spring, Long Winter* (*Dubček – Krátka jar, dlhá zima*, 2018). This study deals not only with the mutual comparison of these audiovisual works, but also with their relation to literary pretexts which is Dubček's autobiography *Hope Dies Last* (*Nádej zomiera posledná*, 1993), resp. to the novel by Ľuboš Jurík *Dubček. A Year Longer Than a Century* (*Dubček. Rok dlhší ako storočie*, 2015).

Keywords: Alexander Dubček, film adaptation, Czech and Slovak cinematography

Jeden z globálne najznámejších Slovákov 20. storočia Alexander Dubček sa dostal do významnejšej pozornosti tlače, filmu a televízie počiatkom roku 1968, po svojom zvolení do funkcie 1. tajomníka Ústredného výboru Komunistickej strany Československa (ÚV KSČ). Následne sa stal ústrednou tvárou Pražskej jari – obrodného spoločenského procesu, ktorý prerušila okupácia vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 a následná normalizácia. Po svojej abdikácii z funkcie v roku 1969 začal byť terčom politickej perzekúcie a do opätovnej pozornosti médií u nás i vo východnom bloku sa dostal až v roku 1989, keď sa stal predsedom československého Federálneho zhromaždenia.

Alexander Dubček bol protagonistom viacerých dokumentárnych filmov, napríklad krátkeho profilu *Dubček* Bohumila Musila z roku 1968, ale aj takmer hodinového strihového filmu *Alexander Dubček* Ivana Predmerského z roku 2010. V hranej televíznej tvorbe sa v stredoeurópskom prostredí prvýkrát výraznejšie objavil až v televíznom seriáli Českej televízie *České století* z rokov 2013 a 2014.[2]

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

[2] Postava Alexandra Dubčeka sa objavila v britskom televíznom filme *Inváziа* (orig. *Invasion*) z roku 1980, natočenom podľa knihy Zdeňka Mlynáře *Mráz přichází z Kremlu*. Dubčeka v ňom stvárnil herec Julian Glover.

Deväťdielny televízny cyklus režiséra Roberta Sedláčka si dal za cieľ mapovať kľúčové momenty v dejinách Československa a do istej miery i demýtizovať jeho výrazné historické postavy. Ľuboš Ptáček považuje tento televízny cyklus za prvý porevolučný seriál zameraný na „veľké dejiny" a prirovnáva ho k žánrovo príbuzným seriálom *Gottwald* (5 dielov, 1985 – 1986) a *Povstalecká história* (8 dielov, 1983 – 1984). Takéto normalizačné diela boli síce podriadené dobovej ideológii, ale s porevolučným seriálom od scenáristov Sedláčka a Kosatíka ich spájal štýl a nárácia, predovšetkým spôsob časovej segmentácie, prezentácia reálnych historických postáv, používanie dokumentárnych prvkov a dominantný spôsob konštrukcie dejín prostredníctvom dialógu. Tieto seriály sa neschovávajú za „nehistorické žánre" (detektívne príbehy, komédie, rodinné filmy) a snažia sa v rámci daného ideologického pohľadu prezentovať históriu (Ptáček, 2018, s. 189).

Dubček sa objavil až v troch častiach deväťdielneho cyklu *České století*, čo demonštruje jeho význam v kontexte československých dejín – minimálne pre autorov tohto seriálu. V posledných dvoch epizódach cyklu *Poslední hurá* (mapujúceho obdobie revolúcie v roku 1989) a *Ať si jdou* (o priebehu delenia Československa v roku 1992) je Dubček v stvárnení českého herca Aloisa Švehlíka menej výraznou postavou na úkor iných protagonistov – Václava Havla a Mariána Čalfu, resp. Vladimíra Mečiara a Václava Klausa. Ústredným aktérom je však v podaní slovenského herca Jána Galloviča v šiestej epizóde cyklu *České století*, nazvanej *Musíme se dohodnout*. Táto časť televízneho filmu mapuje udalosti od večera 20. augusta do podpisu Moskovských protokolov 26. augusta 1968. Ide o komorný príbeh, ktorého prvá časť sa odohráva v interiéroch ÚV KSČ a druhá v kremeľských sálach, kde prebiehajú rokovania o dohode medzi moskovským vedením Ústredného výboru Komunistickej strany Sovietskeho zväzu (ÚV KSSZ) a predstaviteľmi ÚV KSČ. Alexander Dubček je v tejto epizóde tradične poňatý ako líder progresívneho vedenia KSČ, hoci jeho štylizácia do úlohy rázneho vodcu je predovšetkým v úvode epizódy zjavne preexponovaná. V momente, keď sa Dubček dozvedá od predsedu vlády Oldřicha Černíka o okupácii, až hysterický okríkne členov predsedníctva, aby mu venovali pozornosť. Takýto teatrálny prejav Jána Galloviča je v rozpore s Dubčekovým umierneným a často váhavým charakterom, ktorý sledujeme v neskorších chvíľach, a do istej miery aj s historickými udalosťami[3].

V prvej časti televízneho filmu je Alexander Dubček súčasťou relatívne súdržného vedenia KSČ, ktoré rázne odmieta okupáciu Československa vojskami Varšavskej zmluvy. Dubčekových najbližších spojencov reprezentujú predseda vlády Oldřich Černík, predseda Národného zhromaždenia Josef Smrkovský a zásadový člen ÚV KSČ František Kriegel. V kruhu najvyšších predstaviteľov KSČ sa

[3] V Dubčekových pamätiach *Nádej zomiera posledná* sa jej autor priznáva, že správa o okupácii „*vyvolala na chvíľu rozhorčenú a chaotickú diskusiu, na ktorej som sa nezúčastnil. Po chvíli omráčenia som sa snažil spamätať*" (Dubček, 1993, s. 197).

Dubček spočiatku stretáva len s miernym odporom. Jeho najvýraznejším názorovým oponentom je promoskovský komunista Vasil Biľak, ktorý je v podaní slovenského zabávača Petra Marcina zjavne karikovaný ako málo inteligentný, neohrabaný funkcionár s východoslovenským akcentom. Až po deportácii do Moskvy stretáva Alexander Dubček svojho ústredného protivníka – Leonida Brežneva. Prvý tajomník ÚV KSSZ je v podaní ruského herca Alexandra Ignatušu plnokrvným a presvedčivým predstaviteľom excelentného manipulátora, ktorý sa pokúša na Dubčeka vyvíjať nátlak v rôznych podobách. Dokáže byť voči prvému tajomníkovi ÚV KSČ odmeraný, arogantný až direktívny, no v istých momentoch sa snaží voči Dubčekovi pôsobiť žoviálne a priateľsky. Na zmenu postoja psychicky i fyzicky labilného Dubčeka v moskovskom zajatí voči dohode s okupantmi má však výrazný vplyv aj nátlak československého prezidenta Ludvíka Svobodu a predovšetkým presviedčanie Gustáva Husáka, ktorý je v podaní Jána Greššа portrétovaný ako oportunista a karierista. Práve motív vzrastajúceho vplyvu Gustáva Husáka na zmenu postoja predstaviteľov ÚV KSČ pri podpise Moskovských protokolov je mimoriadne originálnym a podnetným prínosom celej epizódy, keďže demaskuje príčiny nasledujúceho Husákovho politického rastu a zároveň korene normalizácie v Československu.

Záver epizódy *Musíme se dohodnout* predstavuje Dubčeka ako porazeného človeka bezducho sa pohybujúceho na recepcii po podpise Moskovských protokolov. Za zvukov balalajok sa ocitá v násilnom objatí Brežneva, ktorý mu priateľsky radí, aby sa doma snažil hájiť iba záujmy komunistov. Táto scéna demaskuje porážku Československa v boji o nezávislosť od Sovietskeho zväzu a definitívny koniec demokratizačných snáh Pražskej jari. Záverečná scéna televízneho filmu však následne prináša i malé víťazstvo Dubčeka (a jeho československých kolegov), ktorý si u Brežneva vyžiadal, aby sa s československou delegáciou mohol vrátiť do Prahy aj František Kriegel, jediný predstaviteľ ÚV KSČ, ktorý Moskovské protokoly odmietol podpísať. Záber na Kriegla usadeného v lietadle smerujúceho do Prahy odhaľuje benefity ústupkov československého vedenia ÚV KSČ voči Moskve, medzi ktoré patrila aj istá Brežnevova zhovievavosť voči menej významným rebelom režimu. Vrstvenie protichodných pohľadov na postavu Dubčeka (zradca vlastných ideálov, ponížený Brežnevom, vs. záchranca národa pred krvavejšou odvetou Moskvy) i na samotný podpis Moskovských protokolov vychádza z koncepcie autorov cyklu *České století*, využívajúcich dekonštrukčný prístup k výkladu dejín. Takýto prístup sa sústreďuje na obe línie Derridovej koncepcie dekonštrukcie: t. j. na odhalenie tradície (žánru českého historického seriálu a spôsobu audiovizuálnej reprezentácie) i spôsob rozmýšľania o českých dejinách (Ptáček, 2019, s. 206). Dá sa súhlasiť s názorom Luboša Ptáčka, že tento seriál sa v rámci umeleckej dekonštrukcie vyhýba ideologickej interpretácii dejín, hodnotenie historických udalostí prenáša na diváka. Pomocou istej umeleckej štylizácie poukazuje na rozpory víťazných okamihov, ktoré viedli k neskorším prehrám (ibid., s. 214 – 215).

V rámci celej série *České století* je epizóda *Musíme se dohodnout* asi najvýraznejšie ukotvená v žánri dokudrámy. Jej aktérmi sú výlučne reálni vrcholoví politici, ktorí sú konvenčne predstavovaní titulkami v obraze aj so svojou politickou funkciou. Epizóda sa striktne snaží dodržiavať chronológiu historických udalostí a vychádza zo svedectiev kľúčových svedkov augustových rokovaní v Prahe a Moskve. Evidentne čerpá z asi verejne najznámejšieho zdroja informácií o priebehu rokovaní v Moskve – z Dubčekovej autobiografie *Nádej umiera posledná*, publikovanej v roku 1993. Asi jediný výraznejší fiktívny prvok v tejto dokudráme je flashback do Dubčekovho detstva v ZSSR, v ktorom ho ako malého chorého chlapca utešuje matka. Táto spomienka, resp. sen Dubčeka počas vynútenej cesty do Moskvy, pravdepodobne chcela ústredného aktéra epizódy priblížiť divákom v intímnejšej polohe, vyznieva však nielen cudzorodo, ale v kontexte diela i banálne.[4]

Kritika vyčítala epizóde *Musíme se dohodnout* nielen nezvládnuté a povrchné dialógy, inscenačné budovanie nálad, ale i niektoré problematické herecké výkony – napr. Jána Galoviča či Emila Horvátha ml. v úlohe generála Svobodu (Spáčilová, 2018). Je pravdou, že tvorcovia televíznej epizódy rozprávajú priebeh udalostí augusta 1968 konvenčnými prostriedkami, po formálnej stránke nám epizóda evokuje televízne seriály 80. rokov, v ktorých dominujú rozsiahle dialógy v interiéroch, je v nich relatívne málo originálnych vizuálnych nápadov. V porovnaní s normalizačnými historickými seriálmi *Gottwald* či *Povstalecká história*, ktoré boli poznačené nielen prorežimovou ideologizáciou, presýtenosťou podávaných informácií a nízkou umeleckou kvalitou (Ptáček, 2019, s. 189), je u tvorcov cyklu *České století* oceniteľná predovšetkým snaha programovo vyvolávať istú spoločenskú polemiku predovšetkým spracovaním témy, snahou vyhýbať sa ideologizácii a jednostrannému pohľadu na históriu a zároveň odvaha poľudšťovať a kriticky reflektovať známych a uctievaných politikov (Masaryk, Dubček, Havel). Je pravdou, že výrazne dokudramatická epizóda *Musíme se dohodnout* mala najnižší divácky ohlas z celej série (len 350-tisíc divákov) a samotný cyklus *České století* mal menej ako polovičnú sledovanosť v porovnaní s historickými seriálmi Českej televízie 2. dekády 21. storočia (*Bohéma, Svět pod hlavou*),[5] ktoré výraznejšie obohacovali pohľad na československé dejiny o fiktívne motívy a zároveň o prvky divácky populárnych žánrov (melodrámy, resp. detektívky). Tento fakt potvrdzuje trend diváckej prefe-

[4] Kritička Mirka Spáčilová ju ironicky označila ako vrchol „rádobyfilmařiny lámané přes koleno" (Spáčilová, 2018).

[5] Libor Ptáček (2018, s. 216) vo svojej monografii (citovaním zdroja https://serialzone.cz/serial/ceske-stoleti/sledovanost/) uvádza, že sledovanosť jednotlivých epizód *Českého století* sa pohybovala od 350-tisíc divákov (ep. *Musíme se dohodnout*) do 752-tisíc divákov (ep. *Den po Mnichovu*). Pilotnú epizódu seriálu *Svět pod hlavou* (2017) podľa Ptáčka (ibid., s. 215) videlo 1 milión 647-tisíc divákov a úvodnú epizódu seriálu *Bohéma* (2017) 1 milión 107-tisíc divákov.

rencie fiktívnych populárnych žánrov, no zároveň i negatívnu či absentujúcu skúsenosť divákov so žánrom tradičného historického seriálu v Česku i na Slovensku. Aj z tohto dôvodu je oceniteľná snaha tvorcov série *České století* o rehabilitáciu tohto žánru v Českej televízii po viac ako štvrťstoročí. Predovšetkým záverečné epizódy Sedláčkovho cyklu (venované V. Havlovi) vyvolali výraznú pozornosť a polemiku v českých médiách. V súvislosti s analyzovanou epizódou *Musíme se dohodnout* je evidentný i jej výrazný vplyv na charakter slovenského filmu Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima.*

Od románu Ľuboša Juríka k filmu režiséra Laca Halamu

Koncom roka 2015 spisovateľ a publicista Ľuboš Jurík vydal román nazvaný *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*, ktorý bol od júna 2014 na pokračovanie uverejňovaný na stránkach internetového časopisu *Slovo*. Autor vtedy na internetovej platforme vyzval na spoluprácu pri dokončovaní románu čitateľskú verejnosť. Jurík, podobne ako vo svojom predchádzajúcom románe *Smrť ministra* (2009) o posledných dňoch pred popravou a bilancovaní života slovenského politika Vladimíra Clementisa, približuje životné osudy kľúčovej osobnosti Pražskej jari v prvej osobe – jej vlastnými slovami. Jurík svoj spôsob písania nazval fantazijným historizmom. „Je to síce fantázia, ale opiera sa o reálne fakty, o históriu. Ja si nevymýšľam, ja si len domýšľam" (Jurík, 2016). V úvode románu o Dubčekovi svoj prístup tiež definuje ako kombináciu literatúry faktu a beletristickej fikcie (Jurík, 2015, s. 7).

Príbeh románu sa odohráva v pražskej nemocnici, kde leží Dubček po autonehode z 1. 9. 1992 a kde napokon 7. 11. 1992 podľahol ťažkým zraneniam. Ľuboš Jurík stvoril vo svojom románe k zomierajúcemu politikovi fiktívneho partnera – primára traumatologického oddelenia nemocnice Na Homolce Samuela Rozmana. Ten je nielen jeho spovedníkom, ale často polemizuje s jeho názormi a kladie mu nepríjemné otázky. Rozman napríklad Dubčekovi vyčíta, že bol v roku 1968 príliš naivným a podcenil bezohľadnú hegemonistickú politiku Sovietskeho zväzu, ktorá viedla až k okupácii Československa. Taktiež Dubčekovi pripomína, že jeho podpis pod moskovské protokoly a pod tzv. „obuškový zákon" boli veľkým sklamaním pre všetkých, ktorí v ňom videli záruku očakávaných spoločenských zmien. Lekár židovského pôvodu Rozman je archetypom idealistického občana, ktorého Dubčekov postoj v auguste 1968 sklamal, v období normalizácie bol perzekvovaný a štúdium lekárstva mohol dokončiť len vďaka zapretiu svojich zásad – súhlasom so spoluprácou s ŠtB. Dialóg Rozmana i Dubčeka je v románe ozvláštňovaný aj vedľajšími postavami, nazerajúcimi na Dubčeka z odlišnej perspektívy. Takou postavou je napríklad zdravotná sestra Pavlína z východného Slovenska, ktorá sa o politiku nezaujíma a Dubčeka nepozná, pod vplyvom príbuzných však vníma

obdobie komunistickej diktatúry po roku 1948 skôr pozitívne. Jej priateľ – sanitkár Béďo – je, naopak, Dubčekovým nekritickým obdivovateľom.

Tibor Žilka považuje Juríkov román za ukážku postkoloniálneho románu, ktorý sa snaží kriticky reflektovať veľmocenskú politiku ZSSR. Román *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* je vskutku ostrou kritikou koloniálnej politiky ZSSR a brežnevizmu, odkrývaním neustáleho zasahovania do vnútorných záležitostí cudzieho štátu (Žilka, 2019, s. 344). Zároveň pracuje s už spomenutou metódou dekonštrukcie histórie i odmýtizovania jej významných predstaviteľov.[6]

Jurík vo svojom románe ponúka analýzu Dubčekovho charakteru, občianskych a politických postojov na mnohé otázky nielen prostredníctvom dialógov s osadenstvom nemocnice, ale aj cez jeho rozsiahle monológy a úvahy. Aj v nich sa snaží hájiť svoje kroky hlavne poukazovaním na dobové okolnosti, no v istých pasážach (na základe aktuálnejších informácií) prehodnocuje ich správnosť. Juríkov román trpí miestami schematickosťou vedľajších postáv, preráža z nich autorský zámer „rozpitvávať" Dubčekovu osobnosť z istého aspektu. Na druhej snahe Juríkovo úsilie podať komplexný a mnohovrstevný pohľad na Dubčeka je evidentné a oceniteľné. Román mal relevantný čitateľský i kritický ohlas[7] a už krátko po jeho publikovaní sa objavili správy o snahe pretlmočiť ho do filmovej podoby. Samotný Jurík to potvrdil v rozhovore pre TASR vo februári 2016: „Už je hotový scenár, napísal ho zaujímavý dramatik Viliam Klimáček, s ktorým som si ja dvakrát nerozumel, ale teraz som pochopil, že je naozaj dobrý. Tohto roku by sa mal film začať realizovať" (Jurík, 2016).

V apríli roku 2018 mal v slovenských kinách premiéru film režiséra Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*. Okrem Viliama Klimáčka bol ako spoluscenárista uvedený aj Ľuboš Jurík, čo mohlo vyvolať očakávanie, že pôjde o filmové spracovanie Juríkovho románu. Hoci jeden z recenzentov filmu Juraj Kovalčík (2018) označil román *Rok dlhší ako storočie* za predlohu Halamovho filmu, odlišnosti medzi týmito dielami sú také výrazné, že hraný film sa nedá považovať za adaptáciu románu v zmysle komplexnej nadväznosti. Halamov film už titulkami vo svojom úvode pripomína, že je inšpirovaný skutočnými udalosťami. Fiktívnych pasáží i postáv je v ňom nepomerne menej ako v Juríkovom románe. Filmové dielo s charakterom dokudrámy síce rovnako využíva motív Dubčekovho návratu do minulosti, miestom spomienok známeho politika však nie je nemoc-

6 Takéto postmoderné odmýtizovanie známej osobnosti priznáva aj samotný Jurík: „To bola jedna z mojich hlavných úloh, že ho mám odmýtizovať – nechcem postaviť žiadny kamenný pomník, ale urobiť z neho človeka [...]. Bol dosť labilná povaha, vonkoncom to nie je zheroizovaný človek, ale človek z mäsa a kostí, ktorý si v živote veľa vytrpel" (Jurík, 2016).

7 Jurík získal prémiu a Cenu čitateľov Literárneho fondu za pôvodnú slovenskú literárnu tvorbu za rok 2015.

nica po jeho autonehode, ale chvíle tesne pred autonehodou. Dubček sa ponára do svojej minulosti počas osudnej cesty do Prahy 1. 9. 1992 po krátkom dialógu s vodičom služobného BMW. Kým román Ľuboša Juríka odhaľuje Dubčekov život od detstva až po jeho smrť, film sa zameriava na najdramatickejšiu i najznámejšiu časť jeho života – obdobie od marca do septembra 1968. Tretiu časovú rovinu filmu tvorí približne trojminútová pasáž približujúca Dubčekovo dochádzanie do práce v úlohe robotníka v roku 1978. Táto sekvencia je však len stručnou a nevýraznou ilustráciou Dubčekovho pádu z vysokej straníckej funkcie do úlohy perzekvovaného a bezmocného občana.

Medzi Juríkovým románom a filmom Laca Halamu nájdeme istú parciálnu nadväznosť v podobe podobných pasáží, ktoré sa viažu predovšetkým na priebeh noci na ÚV KSČ z 20. na 21. augusta a tiež na rokovania v Moskve v dňoch 23. až 26. augusta 1968. Tieto podobné opisy politických rokovaní však majú korene v Dubčekovej autobiografii *Nádej zomiera posledná* (1993),[8] z ktorej viaceré časti parafrázoval vo svojom románe Ľuboš Jurík. Práve Dubčekov autobiografický materiál je možné považovať za výraznejší pretext filmu Laca Halamu než Juríkovu beletristickú fikciu. Charakter a narácia filmu scenáristov Klimáčka a Juríka zároveň odkazujú aj na už analyzovanú epizódu *Musíme se dohodnout* z cyklu *České století*.

Plagiát alebo zbytočný film?

Už po premiére filmu *Dubček* si viacerí recenzenti všimli jeho výraznú podobnosť s televíznou epizódou *Musíme se dohodnout* (2014) z cyklu *České století*.[9] Halamov film je blízky Sedláčkovmu televíznemu filmu nielen žánrom dokudrámy, zameranej dominantne na zobrazenie prvého týždňa po okupácii Československa z pohľadu A. Dubčeka, ale aj svojím „televíznym" charakterom – dominanciou dlhých interiérových scén a istou exteriérovou chudobou. Takýto charakter slovenského celovečerného filmu môže byť aj dôsledkom faktu, že bol pôvodne pripravovaný ako televízny projekt, navyše jeho režisér Halama má oveľa výraznejšie skúsenosti s tvorbou televíznych filmov.[10] Slovenský režisér, podobne ako Sedláček, pracuje nielen so slovenskými a českými hercami, ale do úloh predstaviteľov moskovského politbyra obsadil po rusky hovoriacich hercov, čo zvyšuje autenticitu a dokumentárny charakter diela. Film *Dubček* síce nevyužíva dokumentarizujúce titulkové popisy

[8] Z magnetofónových záznamov ich potom literárne a edične spracoval novinár Jiří Hochman.

[9] Kritička Eva Vženteková (2018) dokonca považuje toto epigónstvo za jeden z problémov filmu.

[10] Laco Halama predtým zrežíroval iba jeden celovečerný film pre kiná, a to *Tábor padlých žien* (1997).

ku každému z významnejších aktérov filmu, zachováva však titulky pri označovaní miesta a času jednotlivých sekvencií. Obe audiovizuálne diela spája aj český herec Jiří Zapletal, ktorý v nich stvárňuje rovnakú postavu Smrkovského.

Dokumentárny charakter filmu zvýrazňuje režisér Halama aj frekventovaným využívaním archívnych záberov z roku 1968, ktorými obohacuje hrané pasáže rekonštruujúce politické udalosti. Zároveň sa však snaží ponúknuť subjektívnejší pohľad na Dubčeka aj cez jeho vnútorné monológy. Jeho osobnú drámu autori diela metaforizujú prostredníctvom snového motívu topenia sa v hlbokej vode,[11] ktorý sa dá zároveň interpretovať aj ako pád Dubčekovej popularity po lete 1968, keď si získal priaznivcov aj medializovaným zoskokom z mostíka na kúpalisku v Santovke.

Problémom filmu *Dubček* je jeho dramaturgická nezvládnutosť. Mix dokumentárnych a hraných sekvencií v ňom pôsobí neorganicky a rušivo, snaha vytvoriť autentický obraz politika je narúšaná nielen jeho (pre súčasníka) patetickým slovníkom, ale navyše i neoriginálnymi snovými víziami. V úvode filmu sa scenáristi snažia rozvíjať originálny motív rodinného života politika cez postavy Dubčekovej manželky a jeho syna Milana, v závere filmu sa však táto línia vytráca a Dubček začína byť vnímaný skôr ako súčasť kolektívneho hrdinu zvádzajúceho svoj zúfalý boj s moskovskou diktatúrou. S výnimkou ústrednej línie z roku 1968 sú ďalšie dve línie iba nedramatickými a nevypointovanými sekvenciami, zábery z 1. 9. 1992 sa nesnažia ani naznačiť Dubčekovu osudnú autonehodu z toho istého dňa. Funkcia týchto dvoch krátkych nedramatických dejových línií v súvislosti s dominantou dramatickou líniou nie je jasne odôvodnená. Obe len znásobujú antikatarzný motív sklamania z vývoja po auguste 1968 a Dubčekov pocit životnej márnosti.

Hoci v slovenskom filme je Dubček v podaní Adriana Jastrabana civilnejší a presvedčivejší ako jeho stvárnenie v podaní Jána Galloviča v *Musíme se dohodnout*, scenár Klimáčka a Juríka prináša konvenčnejšie zobrazenie ústredného nositeľa deja než šiesta epizóda z cyklu *České století*. Dubček v ňom nie je žiadnou kontroverznou postavou, nie je ani náhodou konfrontovaný so svojimi zlyhaniami ako v Juríkovom románe *Rok dlhší ako storočie*. Film divákovi neponúka v súčasnosti obľúbený dekonštrukčný pohľad na históriu, je skôr snahou pripomenúť si Dubčeka v roku päťdesiateho výročia okupácie Československa, síce bez prehnaného pátosu, ale zároveň bez úmyslu spochybňovať jeho snahu hájiť záujmy ľudu svojej krajiny.

Autori scenára rozvíjajú klasický mýtus o Dubčekovi ako obetavom politikovi nespravodlivo ponížením neľudskou diktatúrou a neprajnou dobou. Vo filme je evidentná snaha autorov zvýrazniť jeho pozitívne vlastnosti – hlavne oddanosť ľudu a zmysel pre spravodlivosť. Niekedy aj za cenu manipulácie s historickými faktmi,

[11] Ako postrehla kritička Eva Vženteková (2018), tento konvenčný symbol osobného zápasu sa objavuje aj v súčasných slovenských filmoch *Piata loď* (2017) či *Nina* (2017).

ako napr. v pasáži, v ktorej Dubček s československou delegáciou pred návratom lietadla do Prahy rázne prízvukuje apatickým kolegom i pilotovi „bez Kriegla neletím", až kým Kriegla neprivezú na letisko. Podľa Dubčekovej autobiografie bol Kriegel pri nástupe československej delegácie do lietadla už v jeho vnútri (čo je zachytené i v televíznom filme *Musíme se dohodnout*) a Klimáček s Juríkom chceli vyfabulovanou scénou pravdepodobne ospravedlniť moment zásadnej Dubčekovej prehry a odviesť divácku pozornosť smerom k jeho úsiliu chrániť týmto aktom životy jeho kolegov i spoluobčanov. Bohužiaľ, ani táto fiktívna scéna zásadne nezmení záverečný filmový obraz Dubčeka ako porazeného a poníženého politika.

Film *Dubček* si vyslúžil prevažne vlažné alebo negatívne hodnotenia filmových recenzentov. Sklamanie kritikov bolo často prezentované už v názvoch ich recenzií: „Film o Dubčekovi je premárnenou šancou" (Pavlík) či „Zaužívaný obraz Dubčeka nový film nenarušil" (Krivošík). Opatrné a nevýrazné priblíženie významnej slovenskej historickej osobnosti neprinieslo filmu ani výrazný divácky ohlas. V slovenských kinách ho videlo iba 11 808 divákov,[12] v rámci televíznej premiéry 21. augusta 2018 si ho na obrazovkách RTVS pozrelo 269-tisíc divákov.[13]

Napriek relatívne vlažnej diváckej odozve na analyzované filmy o Dubčekovi sa zdá, že snaha priblížiť ústrednú československú osobnosť Pražskej jari je pre niektorých filmových tvorcov stále živá. Už niekoľko rokov sa v médiách objavujú správy o snahe medzinárodného kolektívu filmárov realizovať scenár slovenského tvorcu Karola Hlávku *Dubček – Ľudská tvár*, ktorý by mal v roku 2021 vzniknúť v medzinárodnej koprodukcii. Zatiaľ je otázne, či tento film bude mať ambíciu priniesť kontroverznejší pohľad na Dubčeka, ako sa o to pokúsil Robert Sedláček v televíznom filme *Musíme se dohodnout*, alebo pôjde skôr o konvenčnejší a pietnejší pohľad – v štýle filmu Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*.

Literatúra

DUBČEK, Alexander: *Z pamätí. Nádej zomiera posledná.* Bratislava: Národná obroda, 1993. 295 s. ISBN: 80-7094-279-7.

JURÍK, Ľuboš: A. Dubček mal depresie, spochybňoval sám seba. In: *Teraz.sk*. Dostupné na internete: https://www.teraz.sk/knihy/l-jurik-a-dubcek-mal-depresie-spo/179656-clanok.html [cit. 12. 3. 2020].

[12] Podľa: http://www.targetnews.sk/clanky/item/1114-slovenska-filmova-tvorba-v-roku-2018-chybali-trhaky-navstevnost-sa-prepadla [cit. 15. 3. 2020].

[13] Podľa: https://mediaboom.sk/specialne-vysielanie-k-augustu-68-premieru-filmu-dubcek-v-oboch-krajinach-spolu-sledovalo-cez-800-tisic-divakov. V rovnaký deň si ho podľa totožného zdroja vo vysielaní Českej televízie pozrelo 563-tisíc divákov [cit. 15. 3. 2020].

JURÍK, Ľuboš: *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie.* Martin: Matica slovenská, 2015. 575 s. ISBN: 978-80-8128-132-7.
KOVALČÍK, Juraj: Dubček (2018): Prídem aj do kina, ale bude to dôstojné? (recenzia filmu). In: *cinemaview.sk*. Dostupné na internete: https://www.cinemaview.sk/recenzie/dubcek [cit. 12. 3. 2020].
KRIVOŠÍK, Lukáš: Zaužívaný obraz Dubčeka nový film nenarušil. In: *Konzervatívny denník Postoj*. Dostupné na internete: https://www.postoj.sk/32691/zauzivany-obraz-dubceka-novy-film-nenarusil [cit. 12. 3. 2020].
PAVLÍK, Martin Adam: Recenzia: Film o Dubčekovi je premárnenou šancou. In: *Pravda.sk*. Dostupné na internete: https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/466610-recenzia-film-o-dubcekovi-je-premarnenou-sancou [cit. 12. 3. 2020].
PTÁČEK, Luboš: *Umění mezi alegorií a ideologií*. Praha: Casablanca, 2019. 239 s. ISBN:978-80-87292-45-5.
SPÁČILOVÁ, Mirka: RECENZE: Rok 1968 aneb Dubček v Moskvě a České století v trenkách. In: *idnes.cz.* Dostupné na internete: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/rok-1968-v-ceskem-stoleti.A141114_170412_filmvideo_spm [cit. 12. 3. 2020].
ŠPAČEK, Jozef: Nádej menom Dubček. In: *Slovo/noveslovo.sk*. Dostupné na internete: https://www.noveslovo.sk/c/Nadej_menom_Dubcek [cit. 12. 3. 2020].
TOMÁNEK, Tomáš: Film o Dubčekovi, v němž si postavu Brežněva zahraje Francouz Depardieu, zaštítí i prezident Zeman. In: *lidovky.cz*. Dostupné na internete: http://www.lidovky.cz/domov/film-o-dubcekovi-v-nemz-si-postavu-brezneva-zahraje-francouz-depardieu-zastiti-i-prezident-zeman.A190913_171340_ln_domov_rkj [cit. 12. 3. 2020].
ŽILKA, Tibor: Násilná smrť v postkoloniálnej próze. In: *Slavica Wratislaviensia: wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13. Tanatos 2*, č. 168, 2019, s. 337 – 348. ISSN 0239-6661.
VŽENTEKOVÁ, Eva: O zaskočenom lídrovi a porazenej charizme. In: *film.sk*, č. 5, 2018. Dostupné na internete: http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-5-2018/recenzia/dubcek [cit. 15. 3. 2020].

Citované filmy

Dubček (r. Laco Halama, Slovensko, 2018)
Invasion (r. Leslie Woodhead, Veľká Británia, 1980)
Musíme se dohodnout (r. Robert Sedláček, Česká republika, 2014)
Nina (r. Juraj Lehotský, Slovensko/Česko, 2017)
Piata loď (r. Iveta Grófová, Slovensko/Česko, 2017)

Kontakt

Mgr. art. Štefan Timko, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdii UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
stimko@ukf.sk

BIBLIOU INŠPIROVANÁ FILMOVÁ ADAPTÁCIA[1]

Magdaléna Hrbáček

Abstract: Through the television movie *Loving Leah* (*Predstierané manželstvo*, 2009), the study highlighlights texts of books of Jewish laws integrated into the film. The pretext (The text of the *Holy Bible*: *Genesis*, *Exodus*, *Leviticus*, *Numbers*, *Deuteromy*, *Ruth*, *Isaiah*, *Jeremiah*, *Zechariah*, etc.) and the occurence of Biblical and Jewish texts of books (Sulchan aruch) is monitored.

Keywords: film adaptation, Bible, pretext, posttext, contamination

Cieľom tejto práce je analyzovať romantický televízny film *Loving Leah* (*Predstierané manželstvo*), ktorý vznikol podľa scenára Pnenaha Goldsteina v réžii Jeffa Blecknera. Film mal premiéru 25. januára 2009 a v jeho hlavných úlohách sa predstavili Lauren Ambrose (Leah), Adam Kaufman (Jake), Susie Essman (Malka), Harris Yulin (Rabbi Belski), Natasha Lyonne (Esther) a Mercedes Ruehl (Leahina matka).

V súčasnosti sa dôraz kladie skôr na to, aby už existujúce umelecké diela alebo ich jednotlivé segmenty, javy, motívy použili tvorcovia viackrát, dokonca aby už existujúce diela znova prepísali, resp. vo vizuálnych umeleckých odvetviach znova rozohrali, aby staré časti textu, príbehy a ich jednotlivé časti alebo celý príbeh znova preniesli do nových a nových verbálnych alebo vizuálnych diel. Tento trend potvrdzujú aj filmové adaptácie.[2]

Studnica vedomostí biblických leitmotívov je bohatá a autori v mnohých prípadoch siahajú po biblických témach. Scenárista filmu *Predstierané manželstvo* cituje z pohľadu starozákonného židovského vierovyznania časti textu *Tanachu*, *Tóry*, t. j. zo *Starého zákona Biblie*, a okolo nich vytvoril ľúbostný príbeh. Jadro

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

[2] Adaptácia (z franc. *adaptation* – úprava, prepis) je prenos alebo premena jedného umeleckého textu (druhu, žánru) na iný (nový) umelecký text (druh, žáner). V súvislosti s umením sa používa najčastejšie vo význame úpravy tvorivého prepisu literárneho diela na iný text – na dramatické (divadelné), filmové, televízne alebo rozhlasové dielo. „Text, na ktorý nadväzuje konkrétne umelecké dielo, voláme pretextom. Často sú pretextom pre vznik nových umeleckých diel biblické námety (téma o Jozefovi a jeho bratoch, téma o Salome). Nadväznosť umeleckého diela na pretext nazývame adaptačným nadväzovaním. Adaptované dielo sa vždy nachádza na rozhraní medzi pôvodným dielom a novým textom (filmom). Filmová adaptácia je prevod textu z jedného umenia do iného, obyčajne z verbálneho do vizuálneho" (Žilková, 2012, s. 123).

príbehu poskytuje aktualizácia levirátneho manželstva na súčasnosť. Levirát (z latinského *levir* – brat manžela, hebrejsky *jibum*), v preklade švagrovské manželstvo, je staroveké zvykové právo, ktorého podstatou je, že bezdetnú vdovu si musí vziať za manželku brat zosnulého manžela. Prvé dieťa narodené z takto vzniknutého nového manželstva nesie meno zosnulého, tým sa nenaruší línia dedičstva. Levirát bol na celom pravekom Východe zavedeným zvykom. Ak manžel zomrie bez potomka, vdova sa musí vydať preto, aby zosnulý mohol mať potomkov. Na základe state 38:1 *Knihy stvorenia* (1 Mojžiš) nesie prvý syn meno zosnulého. State 25:5 – 10 *Deuteronómia* (5 Mojžiš) levirát uzákonili; ak to švagor odmietol, vdova mala možnosť obrátiť sa na súd.[3] Okrem toho, že v kapitole 25 *Piatej knihy Mojžišovej* je švagrovské manželstvo uzákonené, v *Biblii* sa praktizovaním levirátu zaoberá celá kniha, a to kniha *Rút*. S podobným prístupom, ale s iným záverom sa stretáme v *Prvej knihe Mojžišovej* (38:11 – 17) v príbehu Júdu a Tamar, avšak tu dostávame odpoveď skôr na to, čo môže byť dôsledkom toho, ak levirát obídu, lebo levirát medzi svokrom a nevestou *Starý zákon* nepozná.[4] Aj film *Predstierané manželstvo* vychádza z motívu levirátneho manželstva, z často odohraného príbehu lásky. Ak zoberieme do úvahy obsahové línie, môžeme ich prirovnať najviac ku *Knihe Rút*,[5] ale film vôbec nepoukazuje na to, že by vdovstvo uviedlo hlavnú hrdinku Leah do biedy, tak ako to bolo na starovekom Východe, veď vieme, že vdovstvo je v patriarchálnych kultúrach, teda aj v izraelskej, symbolom bezmocnosti, bezbrannosti, chudoby, beznádeje (porov. napr. *2 Mojžiš* 22:21 – 22; *Iz* 1:17; *Jer* 7:6; *Zach* 7:10). S cieľom poukázať na vzťah medzi pretextom a posttextom, na nástroje použité vo filme vychádzame z obsahu filmu. Vzhľadom na to, že vo filme sa vyskytujú odkazy na starozákonné texty, v niektorých prípadoch aj ich citácie, okrem toho z príručky praktického judaizmu tvorcovia filmu prevzali do dialógov tie časti, kto-

---

[3] V časoch Ježiša to bolo zvykom už len čiastočne, v tom čase už sprístupnili dedičstvo aj pre dievčatá. Podstata levirátu sa takto zachovala len vtedy, ak vdova vôbec nemala deti.

[4] Tamar bola manželkou najskôr najstaršieho Júdovho syna Hera, potom druhého syna Onana, ale obaja čoskoro zomreli, nezostali po nich deti. Tamar na základe zákona levirátu požadovala, aby si ju zobral za manželku tretí syn Sela, ale Júda jej ho nedal. Povedal, že chlapec je ešte mladý, ale v skutočnosti sa obával toho, že Tamar je prekliata a aj tretí syn sa stane obeťou démona, a preto vdovu poslal do domu jej otca. Ale Selu nedal Tamar ani neskôr, po čom sa vdova uchýlila k úskoku, obliekla sa za neviestku, zahalila si tvár, sadla si pred bránu mesta a zviedla svojho svokra, ktorý sa vracal od strihania oviec. Keď sa Júda dozvedel, že je ťarchavá, chcel ju za smilstvo dať na smrť, Tamar mu však poslala zálohy, ktoré od neho dostala, a preto musel uznať, že počala od neho. Tamar porodila chlapcov, dvojičky, Perec sa tým cez Dávida stal spojovacím článkom rodového reťazca vedúceho k Ježišovi.

[5] *Kniha Rút* napriek svojej krátkosti zaujíma dôležité miesto v židovskej i kresťanskej tradícii. *Knihu Rút* nájdeme v hebrejskom kánone v *Spisoch* (Ketuvim) medzi zvitkami sviatočných megíl, v kresťanskej *Biblii* po *Sudcoch*.

ré odzrkadľujú praktizovanie levirátneho zákona (*1 Mojžiš* 38:5; *Mojžiš* 25; *Kniha Rút*; príslušné pasáže knihy *Šulchan Aruch*), stretávame sa tu s variantom adaptácie, t. j. s kontamináciou.[6] Základ biblického pretextu vzťahujúceho sa na levirátne manželstvo tvorcovia umiestňujú do súčasnosti. Dva svety (židovský – nežidovský/gójsky) evokujú vo filme prvkami ortodoxného židovského oblečenia. Techniku prerozprávania možno najvýstižnejšie označiť termínom „kaleidoskopický", pretože dialógy pozostávajú z väčších-menších útržkov častí textu *Biblie*, príbeh rozohrávajú ich sústavné vzájomné odkazy, krížové odkazy, strety.

Uvedieme krátky opis deja filmu: Jake je úspešný a nezávislý americký lekár. Jedného dňa sa mu vo sne zjaví jeho starší brat Benjamin. Takmer nehybný obraz, na rozdiel od charakteristického dynamizmu filmu, zvečňuje na začiatku filmu statickosť, okamih, naznačujúc tým nemennosť. „*Ty a ja sme dobrí*" – hovorí Benjamin, pričom by aj statickosť chcela potvrdiť nemennosť. Plasticita a málovravnosť spolu s hudobným podfarbením niečo naznačujú: dodatočne vysvitá, že statický okamih predznačuje „levirátny" osud Jaka. Sotva sa preberie zo sna, dozvedá sa, že zomrel jeho brat, rabín Benjamin. Kardiológ Jake ide do New Yorku, aby sa zúčastnil ortodoxného židovského pohrebu svojho brata. Tak ako v ortodoxnej synagóge, aj na cintoríne stoja muži a ženy zvlášť. Jake prichádza so svojou matkou. Rabín odbavujúci pohreb ho ihneď upozorní na náboženské zvyky, Jaka posadí medzi mužov, jeho matku na stranu žien, k jej neveste. Pasáže vzťahujúce sa priamo na tieto tradície nájdeme v príručkách zaoberajúcich sa židovskou náboženskou praxou (Rosenberg, 1966, s. 91 – 106).[7] Aj oblečenie účastníkov smútočného obradu naznačuje príslušnosť k ortodoxnej židovskej vetve. Muži sú bez výnim-

---

[6] „Ak prevažuje tvorivý princíp, vzniká nové umelecké dielo; menší zásah do tematickej výstavby textu je charakteristickým znakom tzv. reprodukčných žánrov. Adaptácia sa odlišuje od pôvodného diela uplatnením istých foriem a spôsobov prepisu: 1. eliminácia (vynechanie častí alebo istých prvkov); 2. adícia (rozšírenie pôvodného diela o nové pasáže, prvky častí); 3. kontaminácia (z viacerých textov sa vytvára nový text); 4. substitúcia, čiže výmena jedného prvku za iný (môžu sa zmeniť mená jednotlivých postáv alebo názvy lokalít)" (ŽILKA, Tibor: Adaptácia. In: Hyperlexikón literárních pojmov. Dostupné na internete: http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/adaptacia [cit. 2. 2. 2020]).

[7] *Tóra* obsahuje 613 zákonov, 248 prikázaní a 365 zákazov. Jej štúdium je tvrdá práca. Zákony židovského náboženstva spracoval Moše Majmon (najväčší židovský vedec stredoveku) v štrnástich zväzkoch, potom v 16. storočí Josef Karo zostavil štvorzväzkovú príručku pod názvom *Šulchan Aruch*, ktorá je dodnes najznámejším výkladom náboženských zákonov. Toto ďalej zjednodušuje Leopold Rosenberg, a to dielom *Kicur Šulchan Aruch*. Tieto príručky náboženskej praxe, možno povedať tieto halachistické knihy, sa dostali aj do zámoria a do dnešného dňa slúžia ako usmernenie aj pre americké židovstvo, a ako vieme, značný bol počet tých Židov – emigrantov, ktorí odišli do Ameriky práve z východostrednej Európy.

ky v dlhých čiernych kaftanoch, majú čierne klobúky, prípadne kipy, asociované ako etnografické prvky, na spomienkovej slávnosti po pohrebe im spod krátkych sák vyčnievajú cicity aj modlitebné šály ako nevyhnutné príslušenstvo židovského oblečenia mužov. Ženy majú jednoduché, kolená zakrývajúce sukne, vydaté ženy parochne (pretože ich vlastné vlasy môžu vidieť len ich manželia), prípadne malé klobúčiky, šatky. Vlasy pobožných Židov sú upravené, majú pajesy, bez výnimky brady, tak ako to predpisuje náboženská prax v knihách *Šulchan Aruch* alebo v *3 Mojžiš* 22 – 23, resp. *3 Mojžiš* 18:3.

Aninut je obdobie smútku pred pohrebom, nasledujúce obdobie je avelut, ktoré má v židovskom náboženstve viacero fáz. Najhlbší a najprísnejší smútok je sedem dní po pohrebe, keď blízki príbuzní sedia šive, t. j. sedia na zemi alebo v niektorých regiónoch na nízkom stolčeku. Na znázornenie tohto obdobia slúži jedna epizóda filmu. Benjaminova matka vôbec nie je pobožná, ale svatka ju posadí na šamlík. Stále si sťahuje svoje krátke čierne šaty, aby nebolo niečo vidieť. Kaleidoskopické úryvky dialógov upriamujú pozornosť na ďalšie biblické texty. Kým sa vdova znova nevydá, vracia sa do rodičovského domu. Aj vo filme sa na to pýtajú, na čo prísne nábožná svokra, matka Leahy, odpovedá: „*Bytom rabína je schulé* [schule, school znamená ješivu – pozn. autorky]*, tam sa nasťahuje nový rabín a Leah sa nasťahuje späť ku mne*" (*Loving Leah*, 2009). Tak ako v *1 Mojžiš* 38:11, aj Tamar sa musí vrátiť do rodičovského domu: „*Potom Júda povedal svojej neveste Tamare: ‚Bývaj ako vdova v dome svojho otca, kým nedorastie môj syn Sela!' Myslel si totiž, že by aj on zomrel ako jeho brat. Tamar teda odišla a bývala v dome svojho otca.*"

V *Biblii* (*1 Mojžiš* 37:29, *Sudcovia* 11:35, *1 Samuel* 13:11) sa viackrát vyskytuje taká tragická situácia, na ktorú ľudia reagujú roztrhnutím svojich odevov. Tak to bolo v prípade Eliáša, keď prorok Elizeus pred jeho očami ukončil svoj život a vystúpil do neba: „*Vtedy vzal svoje šaty a roztrhol ich na dve časti*" (*2 Králi* 2:12). Odtiaľto odvodil Talmud, tak predpisuje *Šulchan aruch* (Rosenberg, 1996, s. 94), že na znak smútku si pobožní židia trhajú odev. Tohto pravidla sa pridržiavajú židia v prípade úmrtia najbližších príbuzných (rodičia, manželskí partneri, súrodenci, deti), tak ako to je uvedené v III:82 knihy *Šulchan Aruch* (ibid.). Sprítomnenie časti textu *Biblie* je vo filme vyjadrené okrem roztrhnutia odevu aj dialógom. Jake ľutuje svoj nový oblek, kým pokorná Leah vysvetľuje význam tohto úkonu: „*smútiaci takto vyjadrujú svoj smútok, svoj hnev*" (Loving Leah, 2009). Medzičasom prichádzajú rabíni a sudcovia, ktorí Jakovi a Leah líčia možnosti. Pretože Leah nemá deti, podľa ortodoxných zvyklostí je brat Jake povinný vziať si mladú vdovu za manželku, aby sa zachovalo meno zosnulého. Scenárista sa pridržiava textu *Biblie*, títo rabíni a sudcovia totiž presne odcitujú príslušný zákon *5 Mojžiš* 25:5 – 6. Tu rabín oslovuje Jaka hebrejskou podobou jeho mena ako Jakoba. Nie je to náhodné. Konšternovaný Jake odmieta levirátne manželstvo. Rozhodnú sa počkať tri mesiace, aby vyčkali, či Leah je alebo nie je tehotná. Ak áno, nemusí uzatvoriť levirátne manželstvo. Ak predsa len nie je, sú dve možnosti: levirátne manželstvo alebo chalica. Jake nie je nábožný, navyše žije s Carol,

nezostáva teda nič iné ako chalica, t. j. zbaviť Leah a Jaka povinnosti švagrovského manželstva. Po uplynutí troch mesiacov sa Jake a Leah znova postavia pred sudcov, ktorí sú pripravení na obrad chalica, t. j. na oslobodenie od povinnosti švagrovského manželstva. Ak si pozorne prečítame príslušné časti *Biblie* a porovnáme ich s dialógmi filmu, znova nachádzame zhodu pretextu a posttextu. Postavy konajú presne tak ako v knihe *Rút*, keď Boaz so staršími mesta ide k bráne a presvedčí najbližšieho príbuzného Elimelecha, aby sa pred svedkami zriekol Rút.[8] Na takéto riešenie sa zhotoví kožená topánka a pred svedkami, pred sudcami sa postupuje takto: „Ak žiaden z bratov nebol ochotný sa s ovdovenou švagrinou oženiť, musel podstúpiť obrad chalica (doslovne odstránenie obuvi – vyzutie). Vdova pred svedkami vyzula švagrovi pravú topánku, odpľula pred ním a povedala: ‚tak sa deje mužovi, ktorý nechce vybudovať dom svojho brata!'" (Kyselicová, 2002, s. 76).

V príbehu však v deň obradu chalica nastáva dramatický obrat. Jakovo rozhodnutie sťažuje ani nie tak dodržanie náboženských zákonov, ale skôr morálna ťarcha. Keď Jake zbadá na krku Leah hamsu,[9] akú obaja dostali od Benjamina, na filmovom plátne sa malebný obraz opäť na okamih zastaví. Obraz sa pomaly otvára, technikou zväčšenia vidíme na niekoľko okamihov hamsu na krku Leah, čo zdôraznene upúta pozornosť divákov na rafinované drobné detaily. Jake precíti spirituálnu, sakrálnu silu príbehu. Navyše ho rabín v tomto momente, v záverečnom akorde obradu chalica požiada o to, aby zaprel existenciu svojho brata. Psychologický tlak je obrovský. Jake nebude schopný zaprieť svojho brata. Zavolá Leah bokom a dohodnú sa na ďalšom kroku. Následne na najväčšie prekvapenie sudcov Jake požiada o druhý obrad, t. j. o manželstvo. Jake a Leah týmto uzatvárajú predstierané manželstvo. Spolužitie sa rozbieha ťažko. Leah okamžite mení Jakov byt na kóšer domácnosť. Prvým prejavom tohto bolo umiestnenie mezuzy,[10] ktorá je vonkajším znamením židovského domova. Mezuza býva pripevnená na pravé veraje dverí a jej pripevnenie je prvý krok, ktorý má Žid urobiť po prisťahovaní sa do nového obydlia (Kyselicová, 2002, s. 12 – 13; Rosenberg, 1996, s. 11).

---

[8] V čase príbehu sa veľa úradných záležitostí alebo súdnych sporov riešilo pri bránach miest, tu sa písomne zaznamenávali dôležité veci, konali verejné zasadnutia, trhy, ľudia, obchodníci prichádzali a odchádzali, tu sa obyvatelia mesta dozvedali nové správy. Starší mesta tu zasadali, prijímali rozhodnutia, tu odznievali proroctvá prorokov (*5 Mojžiš* 16:11; 14, 18, 21:18 – 20; 22:15; 25:7; *Rút* 4:10; *Žalmy* 87:2, 122:2). Preto sa Boaz múdro rozhodne, že záležitosť Rút musí raz a navždy vyriešiť tu. (Aj podľa *Knihy prísloví* 1:20; 21; 8:1 – 3 múdrosť kričí pri vchodoch do mestských brán.)

[9] Hamsa: ochranný amulet v tvare dlane, ktorý používajú Arabi a Hebreji. Iným slovom Božia ruka. Slovo *hamsa* (doslovne päť) je semitského pôvodu. Hamsa je obvykle symetrická, na oboch stranách s palcom a tým sa nepridržiava vzoru anatomickej dlane.

[10] Mezuza, doslovne zárubňa, veraje, je puzdro s pergamenovým zvitkom obsahujúcim vybrané biblické verše. Mezuza oddeľuje profánny priestor od posvätného.

Pravidlá kóšer domácnosti pripomína ešte jedna krátka epizóda. A to vtedy, keď svokra príde na kontrolu... S cieľom udržať zdanie Jake a Leah všetko usporiadajú podľa pravidiel kóšer domácnosti, varia také jedlá a tak, ako to predpisuje nábožen-ská prax, napr. v *Exod.* 23:19; *Exod.* 34:26; *Deut.* 14:21, ale aj skrátený *Šulchan Aruch* (Prestretý stôl, pozn. autorky) v kapitole *Zákony každodenného života* (Rosenberg, 1996, s. 7 – 34).

Počas návštevy však predsa len budú odhalení, ale z predstieraného manželstva sa vyvinie láska a obaja prídu na to, že sú si navzájom darom od Benjamina. Všetko sa zavŕši prvým tancom, prvým bozkom. A toto je ten moment, keď končia slová, a bozk bude tou hranicou, kde končí hra duší, začína jazyk tanca a nasleduje hra tela. Vyvrcholenie príbehu činí ešte intenzívnejším piano-forte hudba a intenzívna technická hra svetla.

Literatúra

BALÁZS, Béla: *Filmkultúra* (*A film művészetfilozófiája*). Budapest: Szikra kiadás, 1948. 255 s.

HRBÁCSEK Magdaléna: A nomen est omen jelenség Francine Rivers regényében. In: *Židovský kultúrny fenomén v stredoeurópskom kontexte III*. Nitra: OZAJ, 2019, s. 203 – 214. ISBN 978-80-973283-0-6.

IRZYKOWSKI, Karol: *A tizedik múzsa. A filmesztétika kérdései.* Budapest: Brozsek Kiadó, 2011. 218 s. ISBN 978-963-08-0758-6.

KYSELICOVÁ, Zuzana: *Život je najlepšia kúpa*. Bratislava: Vydavateľ September, 2002. 159 s. ISBN 978-80-96739-18-9.

KONDRLA, Peter: Dialektika starozákonného dobra. In: *Dobrý človek v Starom zákone*. Nitra: FF UKF, 2004, s. 21 – 29. ISBN 978-80-8050-701-5.

RAV, Jisrael: *Praktický judaizmus*. Praha: Nakladatelství P3K, 2012. 363 s. ISBN 978-80-87343-09-8.

ROSENBERG, Leopold: *Sulchan aruch dióhéjban.* Budapest: Makkabbi Kiadó, 1996. 110 s. ISBN 963-7475-17-6.

Szent Biblia. Budapest: Vydavateľstvo Patmos Records, 2012. 320 s. ISBN 978-963-9617-36-0.

ŽILKA, Tibor: *Text a posttext*. Nitra: FF UKF, 2011. 160 s. ISBN 978-80-8094-878-8.

ŽILKA, Tibor: Adaptácia. In: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov*. Dostupné na internete: http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/adaptacia [cit. 2. 2. 2020].

ŽILKOVÁ, Marta: *Intertextuálne a intermediálne interpretácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2012. 214 s. ISBN 978-80-558-0109-4.

Citované filmy

Predstierané manželstvo (v orig. *Loving Leah*, r. Jeff Bleckner, USA, 2009)

Kontakt

PaedDr. Magdaléna Hrbáček, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdii UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
mhrbacek@ukf.sk

DRAMAT DOROTY MASŁOWSKIEJ *MIĘDZY NAMI DOBRZE JEST* W INTERPRETACJI GRZEGORZA JARZYNY: POLSKIE SPOŁECZEŃSTWO POCZĄTKU XXI WIEKU

Andriej Moskwin

Abstract: The aim of the article is to trace through the means the director Grzegorz Jarzyna has filmed the novel *It Is OK Between Us* (*Między nami dobrze jest*) based on Dorota Maslowska's play. This piece is a vivid example of the "new drama". Jarzyna resigns from realism and focuses on showing the psychology of the characters and their mutual relations. On the example of two social groups – representatives of the proletariat and bohemia (representatives of cinematography) – the director shows how contemporary Polish society functions. He in grotesque way showed the social transformations after 1989, exaggerated consumerism, complexes and identity problems of Poles and the fascination with the West. Jarzyna uses the blue box, which ideally gives the opportunity to build action, conflicts between the characters.

Keywords: film adaptation, Polish society, mass culture, stereotype, grotesque

Tematem rozmyślań i analiz w poniższym tekście będzie film fabularny *Między nami dobrze jest* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, którego premiera odbyła się 1 sierpnia 2014 roku. Film był pokazywany na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Tofifest (Toruń, 2014), w konkursie East of West Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach (Czechy, 2015) oraz w Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych (Koszalin, 2015). W tym ostatnim otrzymał dwie nagrody: Jantar im. Stanisława Różewicza za reżyserię dla Grzegorza Jarzyny „za mistrzowskie prowadzenie aktorów i zaskakujące przeniesienie języka teatru na ekran" oraz Jantar za główną rolę męską dla Adama Woronowicza „za olśniewającą, wirtuozerską kreację w czterech ścianach".

Grzegorz Jarzyna, obok Kristiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego, należy do grona najważniejszych polskich reżyserzy teatralnych. Urodził się w 1968 roku w Chorzowie, studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, kształcił się również w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W 1993 roku rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. Nieprzerwanie od 1998 roku pełni funkcję dyrektora artystycznego TR Warszawa (dawniej Teatr Rozmaitości), a w latach 2006 – 2012 był również dyrektorem naczelnym tej sceny. Jarzynie udało się stworzyć w Warszawie teatr nowoczesny i poszukujący, jedną z najciekawszych

scen w Polsce. Reżyser ze swoimi spektaklami zapraszany jest na liczne festiwale i występy gościnne w Europie i na świecie.

Rozgłos przyniosły mu już jego pierwsze przedstawienia oparte na tekstach klasycznych, które poddawał śmiałej reinterpretacji: *Bzik tropikalny* według Witkacego (1997), *Magnetyzm serca* na podstawie *Ślubów panieńskich* A. Fredry (1999), *Macbeth* wg Szekspira (2005), *T.E.O.R.E.M.A.T* P.P. Pasoliniego (2009), *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza (2016); adaptacje wielkich powieści europejskich: *Doktor Faustus* T. Manna (1999), *Książę Myszkin* wg *Idioty* F. Dostojewskiego (2000); przełamujące mieszczańską obyczajowość teksty współczesne: *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie* B. Frasera (1998), *4.48 Psychosis* S. Kane (2002), *Między nami dobrze jest* (2009) oraz *Inni ludzie* (2019) D. Masłowskiej, *Męczennicy* M. von Mayenburga (2015).

Film jest oparty na sztuce Doroty Masłowskiej o tym samym tytule (2008). Tekst powstał na zamówienie współpracujących ze sobą: Teatru Rozmaitości w Warszawie oraz berlińskiego Schaubuehne am Lehniner Platz, a jego premiera miała miejsce 26 III 2009 roku. W tym samym roku dramat otrzymał nominację do prestiżowej Nagrody Literackiej Nike.

Dorota Masłowska (ur. 1983) należy do grupy najbardziej znanych polskich pisarzy młodej generacji. Urodziła się w Wejherowie, zaczęła studiować psychologię na Uniwersytecie Gdańskim, po czym przeniosła się do Warszawy, aby studiować kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim.

Masłowska debiutowała w organizowanym przez miesięcznik *Twój Styl* konkursie *Dzienniki Polek* (2000). Wygrała ten konkurs, ale jej faktyczna kariera literacka rozpoczęła się jednak od powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, wydanej w 2002 r. Książka, promowana jako „pierwsza polska powieść dresiarska", spotkała się z przychylnymi recenzjami m.in. Jerzego Pilcha i Marcina Świetlickiego. Szybko stała się bestsellerem wydawniczym (ponad 120 tysięcy sprzedanych egzemplarzy), wywołała jednak też wiele kontrowersji. *Wojna...* przyniosła autorce nagrodę Paszport Polityki w kategorii Literatura za „oryginalne spojrzenie na polską rzeczywistość oraz twórcze wykorzystanie języka pospolitego", nagrodę Złote Pióro Sopotu oraz nominację do nagrody literackiej Nike. W 2009 roku powieść została sfilmowana przez Xawerego Żuławskiego.

Druga powieść Masłowskiej, *Paw królowej,* ukazała się w 2005 roku. Została ona napisana rymowaną prozą stylizowaną na piosenkę hip-hopową, w której autorka naśladuje i parodiuje współczesną polszczyznę. Podobnie jak *Wojna...*, *Paw królowej* zawiera krytyczny obraz współczesnej polskiej rzeczywistości. Książka otrzymała prestiżową nagrodę literacką Nike za 2006 rok.

Trzecia powieść Masłowskiej, *Kochanie, zabiłam nasze koty* (2012), to historia dwóch młodych kobiet w amerykańskiej metropolii. W wywiadzie autorka stwierdziła, że jest to jej „najbardziej przemyślana powieść" (Ziomecka, 2012, s. 26). Natomiast spotkała się ona z chłodnym przyjęciem wcześniej zachwyconych

krytyków. Dwie kolejne powieści: *Jak zostałam wiedźmą* (2014) oraz *Inni ludzie* (2018) – zostały przyjęte z nieco większym zainteresowaniem.

W 2003 roku Masłowska nagrała z zespołem *Cool Kids of Death* dwie piosenki: *Słyszałeś* i *Świat wyszedł z foremki*. Pisała felietony do pisma *Przekrój*, publikowane pod tytułem *Dziennik z krainy pazłotka*, oraz recenzje książek do *Wysokich Obcasów* (dodatek do *Gazety Wyborczej*). Od początku swojej twórczości współpracowała też z magazynem *Lampa*.

W 2006 roku Masłowska opublikowała swój debiutancki dramat – *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, którego prapremiera odbyła się na scenie TR Warszawa 18 listopada 2006 roku. Kontynuowała współpracę z TR Warszawa i po dwóch latach stworzyła kolejną sztukę – *Między nami dobrze jest*.

W wywiadzie dla dziennika *Gazeta Wyborcza* z 2018 roku Grzegorz Jarzyna tak wspominał ten moment: „Bardzo wierzę w ten tekst. Od początku miałem świadomość, że obcuję z istotnym dramatem, który ma szansę wpisać się w historię polskiego teatru. Jest w nim spora dawka mistyfikacji, kreacji, ale też niezwykła szczerość. Tak krytycznego, błyskotliwego i ironicznego tekstu nie było w polskim dramacie od czasów Gombrowicza. Tekst Doroty Masłowskiej w niezwykły sposób diagnozuje świadomość polskiego społeczeństwa, naszą mentalność. W 2009 roku – w momencie premiery nawet nie zdawaliśmy sobie do końca z tego sprawy. Moim zdaniem ta sztuka jest taką sondą do badania, w jakiej kondycji jest społeczeństwo" (Wyżyńska, 2018, s. 8).

Kiedy zapadała decyzja o tym, kto miał zagrać jedną z postaci – Osowiałej Staruszki, reżyser bez cienia wątpliwości zdecydował, że powinna nią być Danuta Szaflarska: „Pamiętam, że kiedy podczas pierwszych prób z aktorami mieliśmy kłopot ze zrozumieniem, odczytaniem tego tekstu, Danusia mówiła: „A ja tu wszystko rozumiem, on jest dla mnie klarowny". I tłumaczyła nam, że dla niej to są strzępy obrazów, które ciągle ma w głowie; wciąż słyszy stukot samolotów bombardujących Warszawę. Są takie doświadczenia, których nie da się zapomnieć. Jako pierwsza z zespołu aktorskiego nauczyła się tekstu na pamięć. Kiedy mówiła: „Pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna", wszyscy mieliśmy łzy w oczach" (ibid.).

Gdy Jarzyna postanowił dokonać ekranizacji dramatu, słyszał różne opinie. Stwierdzano między innymi, że ten tekst, który w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku działał na widza swoją „potężną energią", po dziesięciu latach jest nieaktualny, zaczął już „odstawać od rzeczywistości": „Tymczasem zaledwie po roku od premiery wersji filmowej okazało się, że sztuka Doroty nie tylko się nie zestarzała, ale jest jeszcze bardziej aktualna. Myślę, że dopiero teraz opowiada nam o naszej rzeczywistości jeden do jednego. Wizja Doroty sprzed lat nie tylko się ziściła, ale rozwinęła. Bo tekst mówi o tym, jak bardzo jesteśmy rozdartym i zakompleksionym społeczeństwem. Wtedy interpretowaliśmy, że chodzi o podział ekonomiczny: dostępu do pieniędzy, do władzy, wpływu na rzeczywistość, dzisiaj

widać, że chodzi o genotyp Polaka, który odsyła nas do naszych narodowych traum i nie pozwala spojrzeć w przyszłość" (Bielak, 2015, s. 36).

Krytyk literacki Justyna Sobolewska, przy okazji publikacji powieści *Inni ludzie,* w recenzji opublikowanej na łamach tygodnika *Polityka* stwierdziła: „Książki Masłowskiej, przede wszystkim dramat *Między nami dobrze jest* sprzed dziesięciu lat, rosną z czasem, nabierają dodatkowych znaczeń. Pisarka pokazuje nieustające wypieranie przez nas siebie i udawanie kogoś lepszego, wyjątkowego. Przez ostatnie lata w politycznym dyskursie to budowanie sztucznego wizerunku osiągnęło kuriozalne rozmiary. Ale Masłowska nie zajmuje się tylko tym, co publiczne – ci tytułowi inni ludzie to są wszyscy, to jest język, który nam mówi. I przez te lata ten język się rozpadł jeszcze bardziej, stał się bardziej agresywny. *Między nami dobrze jest* było też przecież próbą ocalenia innego języka: przeszłości. Tutaj nie ma innego języka, nie ma ucieczki, jesteśmy zamknięci w tym strumieniu. Obraz, którzy tworzy Masłowska, to wyjątkowa ponura diagnoza. I śmiech, który również się tu pojawia, tego nie zmienia" (Sobolewska, 2018, s. 91).

Akcja dramatu toczy się w „wielokondygnacyjnym budynku ludzkim" w Warszawie. W jednopokojowym mieszkaniu obok siebie żyją trzy pokolenia polskich kobiet: babcia – Osowiała Staruszka, jej córka – Halina oraz wnuczka – Mała Metalowa Dziewczynka. Wszystkie mieszkają w jednej kawalerce, zagraconej kompletem wypoczynkowym z lat siedemdziesiątych Mieszko. Jest on dość zniszczony i słabo nadający się do użytku.

Każda z tych osób żyje w diametralnie innym świecie. Osowiała Staruszka bez przerwy wspomina okres przedwojenny i moment wybuchu II wojny światowej. Ma kłopoty z chodzeniem, porusza się więc na wózku inwalidzkim. Przeważnie kontaktuje się z wnuczką, która zupełnie jej nie rozumie. Zapomina nawet o tym, aby wyjść z babcią na spacer.

Halina to pięćdziesięcioletnia kobieta pracująca w supermarkecie Tesco jako „*specjalistka przemieszczeń palet towarowych w przestrzeni sklepowej klasyczną metodą fizyczną*". Główne źródło wszelkich informacji o świecie stanowią dla niej gazetki brukowe oraz telewizja (seriale „o ładnych babeczkach, jak one tańczą, jak one śpiewają" [Masłowska, 2008, s. 25]). Skarży się, że nie ma przyjaciół i małą pensję, z powodu której nie może nigdzie wyjechać i dobrze się odżywiać. Przeważnie kupuje tanie produkty i ubrania. Kuchnia, w której spędza sporo czasu, jest zaśmiecona pustymi kubeczkami po kefirze i jogurcie, przepisami kucharskimi, ulotkami szkół językowych, etykietkami od konserw i gazetami z supermarketu. Od czasu do czasu odwiedza ją sąsiadka – „monstrualnie gruba" Bożena. Mając świadomość swojej nieakceptowanej społecznie „ułomności" bez przerwy powtarza: „*Nie powinnam się nachalnie szwendać innym ludziom po ich polu widzenia, mają prawo do wyboru powodów, dla których rzygają*" (ibid., s. 26). Bożena, podobnie jak Halina, prowadzi dość skromny tryb życia. Najbardziej

niepokoi ją niemożność wyjazdu na urlop nad morze: *„Boże, jak tam jest dla nas zbyt drogo! Nie mamy na to pieniędzy!"* (ibid., s. 30).

Z kolei Mała Metalowa Dziewczynka to przykład osoby, dla której Internet to cały świat. To stamtąd czerpie wiadomości o życiu i świecie. Chociaż, jak sama przyznaje, nie rozumie znaczenia poszczególnych wyrazów. Na pytanie matki: *„Co to za słowo?"*, odpowiada: *„Nie znam, dopiero ściągnęłam z Internetu"* (ibid., s. 17). *„Każdy wie, że Polska głupi kraj, biedny i brzydki. Architektura brzydka, pogoda ciemna, temperatura zimna, nawet zwierzęta uciekły i schowały się w lasach*" (ibid., s. 73 – 74) – stwierdza Mała Metalowa Dziewczynka. Wisła, symbol Warszawy, wywołuje w niej złe uczucia: *„Zawsze, jak wychodzę na brzeg, raźno parskając benzyną, to mam odrę, dur brzuszny i zatrucie kadmem, i nie żyję, więc dostaję zwolnienie lekarskie i nie muszę już chodzić do szkoły"* (ibid., s. 8).

Naśladując swoją matkę, dziewczyna dużo czasu spędza przed telewizorem. Jednak nie chce się do niej upodobnić, nie chce zostać zwykłą pracownicą Tesco i harować za skromne pieniądze. Pragnie stać się prawdziwą Europejką: *„Ja to już od dawna zdecydowałam, że nie jestem żadną Polką, tylko Europejką, a polskiego nauczyłam się z płyt i kaset, które zostały mi po polskiej sprzątaczce. Nie jesteśmy żadnymi Polakami, tylko Europejczykami, normalnymi ludźmi!* [...] *I między nami dobrze jest! Do Polski przyjechaliśmy tu z Europy po bio-prawdziwe dobre ziemniaki z prawdziwej ziemi a nie te wodniste z Tesco, a polskiego nauczyliśmy się z płyt i kaset!"* (ibid., s. 74 – 75).

Jako jedyna w rodzinie jest zaniepokojona brakiem własnego pokoju. Lubi o tym przypominać i rozmyślać o tym, co trzeba zrobić, aby poprawić sytuację mieszkalną. Jej zdaniem są dwa rozwiązania: pierwsze, dość kosztowne – przeniesienie wszystkich mieszkańców do nowoczesnego bloku mieszkalnego, a drugie, ekonomiczne: *„członkowie rodziny zabijają się nawzajem i powracają w bardziej korzystnych inkarnacjach, albo też po prostu nigdy się nie rodzą i nie żyją*" (ibid., s. 41).

W drugiej części sztuki pojawiają się nowi bohaterowie – reżyser filmowy (Mężczyzna), wykonawca głównej roli (Aktor), jedna z bohaterek (Monika), kobieta zachwycona filmem (Edyta) oraz Prezenterka telewizyjna. Wszyscy reprezentują inny świat – mediów, za którym tak tęskni Halina z córką oraz Bożena. Akcja toczy się w różnych miejscach: w mieszkaniu kobiet, w pokoju reżysera oraz w studiu telewizyjnym. Mężczyzna streszcza fabułę swojego nowego filmu *Koń, który jeździł konno*, który już został nakręcony i cieszy się ogromną popularnością wśród widzów. Nie ukrywa jednak, że miał trudności podczas pracy: z jednej strony musiał dogodzić widzom i sprostać ich oczekiwaniom, z drugiej zaś zastosować nowe, wcześniej niewykorzystywane w kinie chwyty.

Aktor w wywiadzie udzielonym Prezenterce opowiada o swoim życiu prywatnym, o nowej roli oraz o próbach. Z tych dość chaotycznych wypowiedzi wyłania się obraz człowieka dobrze usytuowanego, ale silnie uzależnionego od narkotyków

i alkoholu. Monika jest samotna z powodu braku rodziny. Dlatego usiłuje za wszelką cenę wypełnić swój wolny czas i po ukończeniu wyczerpującej sesji filmowej bierze udział w sesji reklamowej. Z kolei Edyta wyznaje, że była pod ogromnym wrażeniem poszczególnych scen, szczególnie tych, pokazujących biedę zwykłej polskiej rodziny. Nie ukrywa, że ten film odmienił jej życie: *„Postanowiłam, że jeszcze dziś jak tylko znajdę gdzieś jakąś rzekę, z której uratuje tonących, albo jakiś pożar, z którego uratuje płonących, to nie będzie to może łatwe, bo żadnego tak nagle nie znajdę w tych czasach pokoju, kiedy wojna dzieje się akurat w innych krajach, co nie stwarza aż tak wielu okazji jednoznacznego dobra*" (ibid., s. 56).

W trzecim, ostatnim akcie dramatu, Osowiała Staruszka i Dziewczynka po raz ostatni są razem. Słuchają radia, w którym spiker tłumaczy słuchaczom, że u zarania dziejów wszyscy byli Polakami: Francuzi, Niemcy, Rosjanie, tylko potem odebrano nam inne kraje i został nam jedynie skrawek ziemi nad Wisłą. Nagle zaczyna się bombardowanie Warszawy, w wyniku którego babcia ginie. Wnuczka przybiera postać babci i czołga się w poszukiwaniu chleba.

Podsumowując należy stwierdzić, że dramat Doroty Masłowskiej można odczytać na kilka sposobów: jako tekst o rozpadzie więzi rodzinnych, o braku wspólnego języka pomiędzy członkami jednej rodziny; o utracie tak ważnych dla każdego narodu pewnych symboli i mitów; o wkroczeniu do świata realnego świata medialnego, wirtualnego, i zaburzeniu granic pomiędzy tymi dwoma światami.

Dla Grzegorza Jarzyny, dokonującego ekranizacji dramatu, wszystkie te trzy wątki pozostały ważne. Jednak jeden, ostatni, stał się tym dominującym. Niektóre wypowiedzi bohaterów zostały skrócone, inne z kolei zupełnie wyrzucone. Przenikniętą nacjonalistyczną megalomanią tezę o tym, że wszyscy ludzie byli niegdyś Polakami, wygłaszaną w spektaklu przez Głos z radia katolickiego, zmienił Jarzyna w przemówienie prawicowego polityka figurującego w obsadzie jako Prezenter telewizyjny. Emitowane jest ono na telebimie zawieszonym na budynku przy Placu Konstytucji tuż po uczczeniu rocznicy wybuchu powstania warszawskiego 1 sierpnia wyciem syren i zatrzymaniem ruchu ulicznego. W finale zaś zrezygnowano ze sceny opowiadającej o bombardowaniu Warszawy we wrześniu 1939 roku.

Reżyser nie miał zamiaru skupiać się na realiach bytu i życia codziennego trójki kobiet. Nie chciał pokazać widzom ich „klaustrofobicznie ciasnego pomieszczenia". Cała akcja została przeniesiona do pustych przestrzeni studia telewizyjnego. Wykorzystano blue boxy, gdzie bohaterowie stwarzają swój własny świat. Mała Metalowa Dziewczynka (Aleksandra Popławska) czarnym markerem rysuje kontury pokoju, w którym mieszka razem z matką i babcią. Potem pojawiają się drzwi i klamka, a następnie kuchenka gazowa. Za pomocą animacji rzeczy nagle pojawiają się i znikają. Po ich zniknięciu widzimy prawdziwe przedmioty. Nie jest ich zbyt dużo: telewizor z lat 50. – 60. XX wieku, stół kuchenny, dwa fotele, elektryczna dwupalnikowa kuchenka, garnek, patelnia, maszynka do mielenia

mięsa, czajnik, dwie filiżanki oraz kubeczki po jogurcie i kefirze. W innej przestrzeni stoją dwa pojemniki na śmieci: w kolorze żółtym i zielonym. Epizody z udziałem reżysera (Adam Woronowicz), aktora-celebryty mającego skłonność do używek (Rafał Maćkowiak), Prezenterki (Agnieszka Podsiadlik), Moniki (Katarzyna Warnke) i egzaltowanej trzydziestolatki Edyty (Roma Gąsiorowska) odbywają się w innym studiu: tam znajduje się tylko kanapa pokryta białą narzutą oraz kamera telewizyjna. Ściany każdego studia podświetlane są na czerwono, zielono, niebiesko albo fioletowo. Ma być kolorowo, jak w reklamie.

Przedstawiony przez Jarzynę świat jest umowny, udawany. *„Marsz do swojego braku pokoju" – mówi do córki Halina. „Tu nie byliśmy. I tu też nie byliśmy. A to właśnie nie my. Gdybym miała ten album, tobym ci pokazała"* (ibid., s. 36) – mówi Bożena do koleżanki. Mieszkalna przestrzeń jest rysowana na naszych oczach ołówkiem. Głośny i popularny film *Koń, który jeździł konno*, który „zebrał wszystkie nagrody", jakoś nie może doczekać się scenariusza. W rezultacie u widza rodzi się wątpliwość, czy to, co widzi i słyszy, jest prawdziwe, autentyczne. Z tym uczuciem pozostaje do końca filmu.

W finałowej scenie filmu umowność, nieautentyczność i sztuczność rzeczywistości zostaje najlepiej przez reżysera pokazana. Podnoszą się ścianki blue boxa i widz dostrzega ekipę ludzi, biorących udział w powstawaniu filmu. Świat, w którym znajdowali się bohaterowie, zniknął, zjednoczył się ze światem rzeczywistym. Przemówienia w telewizorze w stylu lat 70. XX wieku – to jedyna rzecz, która połączyła wszystkich (z wyjątkiem Dziewczynki). Najpierw Staruszka, a potem i inni z zainteresowaniem wsłuchują się w tekst prezentera o tym, jak z biegiem lat Polska straciła na mocy.

Trudno zrozumieć, czy autentyczni są także bohaterowie. Cała trójka (za wyjątkiem babci [Danuta Szaflarska]) – Halina (Magdalena Kuta), wnuczka i sąsiadka (Maria Maj) – została ukształtowana przez kulturę masową. Z kolei Aktor, Monika, Prezenterka telewizyjna i Edyta są produktem wyobraźni reżysera. Jarzyna czyni tak, aby w pewnym momencie te dwa światy zderzyły się ze sobą. Czwórka kobiet wkracza w przestrzeń celebrytów i siada na białej kanapie wraz z nimi. Przy okazji ma możliwość udzielenia rad „zagubionej" Monice, która bardzo cierpi z powodu braku dzieci. *„Monika, nie przedrażaj! W Biedronce znajdziesz taki sam, tylko gorszy za połowę tej ceny"* (Halina), *„Na sam rosół uważaj, tym się nie najesz. Dodaj trochę makaronu albo chociaż kości"* (Bożena), *„Niech ona nie dodaje makaronu! Nigdy się nie odchudzi"* (ibid., s. 61 – 62) (Mała Metalowa Dziewczynka) – wykrzykują po kolei. Okazuje się, że pomiędzy światem celebrytów a ludzi prostych jest dużo podobieństw.

To przeplatanie się dwóch światów wyraźnie widać w scenie, w której Edyta opowiada o zakupach w Tesco i spotkaniu z kasjerką, która przykuła jej uwagę. W pewnym momencie Halina uświadamia sobie, że jest mowa właśnie o niej.

Za chwilę przypomina sobie, że dziennik *Super Express* zamieścił nawet o tym artykuł.

Jak słusznie zauważyła Aneta Kyzioł, Masłowska „mistrzowsko spiętrza i miksuje kalki językowe, fragmenty dyskursów naukowych, języka reklamy, pism lajfstajlowych" (Kyzioł, 2015, s. 63). Grzegorz Jarzyna w ślad za autorką konsekwentnie sięga do różnych technik, udatnie prezentując za ich pomocą wizję zdegenerowanego świata, pozorowanej komunikacji międzyludzkiej, a także odtwarzania wyrwanych z kontekstu fragmentów cudzych lub wręcz niczyich (np. reklamowych) wypowiedzi, mylnie branych za myślenie. Dobitnie demonstruje to scena z udziałem Mężczyzny, Aktora i Prezenterki. Dobierając słowa reżyser najpierw coś bełkocze, a następnie usiłuje nas zainteresować fabułą swojego nowego filmu. Potem kontaktuje się z Aktorem, który ma zagrać główną rolę, próbuje z nim jedną ze scen. Aktor zaś przyjmuje narkotyki i nie bardzo rozumie, jak ma przygotować się do swojej roli. Prezenterka usiłując nadać rozmowie ciekawy charakter zadaje Aktorowi banalne pytania o jego życie osobiste („*Co pan robi, że pan tak świetnie wygląda?*", „*Co pan ma?*", „*Jak wygląda pana dzień powszedni?*" [Masłowska, 2008, s. 45, 47]). Ten opowiada tak, jak robią to setki innych celebrytów. Gdy w rozmowie zostaje poruszona kwestia wina, Aktor z Prezenterką nagle zapominają o swoich obowiązkach, siadają obok siebie i zaczynają się cieszyć swoim towarzystwem. Studio telewizyjne szybko zamienia się w bar. Błyskawiczna zmiana zachowania bohaterów, stylu i sposobu komunikacji powoduje, że przedstawiona rzeczywistość robi się trudna do uchwycenia, zdefiniowania i opisania. Oglądając te sceny w telewizji, Halina, Bożena i Dziewczynka nudzą się: przecież miały możliwość obejrzenia tego już setki razy z udziałem innych aktorów. Dopiero epizod z wypiciem wina dostarcza im przyjemnych chwil. Okazuje się, że kultura masowa, eksploatując w nieskończoność te same chwyty, wyczerpała się. Zresztą widać to także wtedy, gdy Halina i Bożena po raz kolejny omawiają przeczytane w pismach brukowych artykuły o nowych ubraniach albo przepisy tanich dań. Tylko spontaniczność i żywiołowość jest w stanie wywołać zainteresowanie.

Jedyną osobą, która próbuje jakoś podważyć ten świat, jest Mała Metalowa Dziewczynka. Nie jest jej bliska pozycja babci, która w nieskończoność powraca do czasów przedwojennych i wojennych. Nie akceptuje matki, która utraciła chęć do życia i pasywnie przyjmuje rzeczywistość taką, jaka jest. Dziewczynka nie boi się zabrać głosu, zawsze jest gotowa odpowiedzieć na uwagi innej osoby. Neguje to, co wypowiadają inni. Łamie porządek, kpi z matki i babci. Niczym zwiastun przepowiada powrót wojny światowej.

W marynarskim ubranku i tornistrze, na butorolkach dość szybko przemieszcza się po mieszkaniu. Jeśli trzeba, włazi na górę za pomocą sztucznych schodów i patrzy na wszystkich z odległości. Potrafi nawet się rozdwoić. Gdy nie chce słyszeć i widzieć codzienności, zasłania oczy ręką. W ten sposób buntuje

się, protestuje. W finale, gdy wszyscy uważnie słuchają przemówienia w telewizji o dawnej potędze Polski, jako jedyna wyraża głos sprzeciwu. Stwierdza, że „jesteśmy Europejczykami, normalnymi ludźmi". W dość cynicznej wypowiedzi Metalowej Dziewczynki jest zawarta prawda o szokującej zmianie rzeczywistości. Czystość przeżycia Osowiałej Staruszki jest obca mentalności dziewczyny, która doświadczanie świata zapośredniczyła z Sieci. Na wzruszające słowa Staruszki („Polsko, kraino prześliczna, pamiętam jak umierało twe piękno") Dziewczynka odpowiada dość pragmatycznie: *„Umierało, umierało, to niech sobie wzięło apap!"* (ibid., s. 73). Śmierć jest jej obca, niezrozumiała, pozbawiona jakiejkolwiek tajemnicy. Dziewczynka nie rozumie romantycznego kodu, rezygnuje z bycia Polką (*„Po co być jakimiś Polakami?"* [ibid.]), wyrzeka się więzi rodzinnych (o babci mówi jako sprzątaczce z Ukrainy, a o matce jako prywatnej sprzedawczyni z Tesco).

Bohaterka wykonuje bardzo symboliczny gest: jedną dłoń kładzie na piersi, a drugą, wzniesioną, pokazuje znak zwycięstwa („V" od łacińskiego słowa victoria). A kiedy wypowiada tytułowe „Między nami dobrze jest!", zdajemy sobie sprawę, że społeczne „my" zanikło. Powoli wszyscy aktorzy opuszczają studio i Dziewczynka zostaje sama, wyobcowana.

Sama Masłowska, z okazji premiery, tak powiedziała o swoim tekście: „Zderzyłam pokolenia: języki, sposoby myślenia, funkcjonowania, inne codzienności, żeby wydobyć ten zgrzyt, ten brak czegoś takiego, jak „statystyczny Polak", brak platformy, na której to by się wszystko spotykało i moglibyśmy powiedzieć „my". Wszystko jest w tej sztuce dość makabryczne, przerysowane, ale wydaje mi się, że tutaj po raz pierwszy mówię coś potencjalnie dobrego. Oczywiście nie formułuję wprost żadnego pozytywnego przesłania, ale to pierwsza rzecz, którą napisałam nie pod hasłem: w jakim okropnym kraju żyjemy, a jak tu szaro! Odwrotnie, jest tu moja afirmacja bycia Polką i polskości" (Błaszkiewic, 2015, s. 4).

Jak napisał krytyk teatralny Jacek Marczyński na łamach gazety „Rzeczpospolita", Jarzyna „stworzył portret Polaków, żyjących w globalnym świecie, a obciążonych kompleksem polskości, udających, że polskiego – jak mówi bohaterka Masłowskiej – nauczyliśmy się z płyt i kaset podrzuconych przez sprzątaczkę" (Marczyński, 2015, s. 12). Reżyser w ślad za autorką pokazuje rozpad więzi. Zamiast ludzi na ekranie pojawiają się postacie-emblematy. Są jak hologramy, które przenikają do rzeczywistego świata.

Dziennikarka tygodnika *wSieci* podkreślała: „Pojawienie się tego filmu w kinie właśnie teraz wydaje się bardzo na czasie. W dniach, gdy ważą się losy polskich kopalń, coraz częściej padają pytania o logikę transformacji, a dzięki Twitterowi słowo #wygaszone zyskało całkiem nowe, złowieszcze znaczenie" (Łapicka, 2015, s. 67). Film wywołuje śmiech, przerażenie i współczucie. „Na wierzch wychodzą nasza zaściankowość, obłuda, przekonanie o wyjątkowości, a także wyższości pseudosztuki nad szarą codziennością zwykłych zjadaczy chleba" (Wolak, 2015, s. 4) – napisała Urszula Wolak.

References

BIELAK, Anna – JARZYNA, Grzegorz: Poszerzania pola walki. In: *Magazyn Filmowy SFP*, č. 41, 2015, pp. 36 – 37. ISSN: 1898-2530.

BŁASZKIEWICZ, Paulina: Sztuka na ekranie. In: *Nowości* (Toruń), č. 20, 2015, p. 4. ISSN: 0137-9259.

CZERKAWSKI, Piotr: „Między nami dobrze jest". In: *Kino*, nr. 1, 2015, p. 83. ISSN: 0023-1673.

CZERKAWSKI, Piotr: „Między nami dobrze jest". In: *Magazyn Filmowy SFP*, nr. 41, 2015, pp. 32 – 33. ISSN: 1898-2530.

FELIS, Paweł T.: Między nami dobrze jest. In: *Gazeta Wyborcza*, nr. 6, 2015, p. 4. ISSN: 0860-908X.

HORUBAŁA, Andrzej: Z Masłowską ciągle niedobrze. In: *Do Rzeczy*, nr. 7, 2015, pp. 41 – 43. ISSN: 2300-2034.

JAGIEŁŁO, Monika: „Między nami dobrze jest" już w kinach. In: *Polska Gazeta Krakowska*, nr. 6, 2015, p. 4. ISSN: 1898-3138.

KAZIMIERCZAK, Szymon: Wojna nie przyszła. In: *Teatr*, nr. 3, 2015, p. 78. ISSN: 0040-0769.

KNAP, Łukasz: „Pociąga mnie kino i uwodzi teatr". In: *Kino*, nr. 1, 2015, p. 6. ISSN: 0023-1673.

KYZIOŁ, Aneta: Masłowska sfilmowana. In: *Polityka*, nr. 2, 2015, p. 63. ISSN: 0032-3500.

ŁAPICKA, Kamila: Wygaszone na ekranie. In: *wSieci*, nr. 4, 2015, p. 67. ISSN: 2299-5579.

MARCZYŃSKI, Jacek: Gorzki śmiech z naszego kompleksu polskości. In: *Rzeczpospolita*, nr. 8, 2015, p. 12. ISSN: 0208-9130.

MASŁOWSKA, Dorota: *Między nami dobrze jest*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2008. 88 p. ISBN: 978-89603-60-9.

POPŁAWSKA, Aleksandra – SERDIUKOW, Anna: Między nami iskrzy. In: *Dziennik Gazeta Prawna: prawo, biznes, polityka*, nr. 5 (dod. „Kultura"), 2015, p. 4. ISSN: 2080-6744.

POPŁAWSKA, Aleksandra –WYŻYŃSKA, Dorota: Masłowska w wersji filmowej. In: *Gazeta Wyborcza*, nr. 5 (dod. *Gazeta Stołeczna*), 2015, p. 6. ISSN: 0860-908X.

SOBOLEWSKA, Justyna: Między nami dobrze nie jest. In: *Polityka*, nr. 19, 2018, p. 91. ISSN: 0032-3500.

TES, Urszula: Obraz społeczeństwa polskiego w filmie „Między nami dobrze jest" Grzegorza Jarzyny. In: *Media, Kultura, Komunikacja Społeczna: zeszyty naukowe Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM*. Olsztyn: Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. [T.] 13, nr. 3, 2017, pp. 85 – 95. ISSN: 1734-3801.

WOLAK, Urszula: Między nami, Polakami, wcale nie jest dobrze. In: *Dziennik Polski* nr. 19, 2015, p. 4. ISSN: 0137-9089.
ZIOMECKA, Zuzanna – MASŁOWSKA, Dorota, Syreni śpiew. In: *Przekrój*, nr. 42, 2012, p. 26. ISSN: 0033-2488.

Internet

STASZCZYSZYN, Bartosz: *„Między nami dobrze jest" – film Grzegorza Jarzyny*. Dostępne w Internecie: https://culture.pl/pl/dzielo/miedzy-nami-dobrze-jest-film-grzegorza-jarzyny [dostęp: 1. 2. 2020].

Cited films

Mezi námi dobrý (v orig. *Między nami dobrze jest*, r. Grzegorz Jarzyna, Polska, 2014)

Contact

dr hab. Andriej Moskwin
Katedra Studiów Interkulturowych
Europy Środkowo-Wschodniej
Wydział Lingwistyki Stosowanej
Uniwersytet Warszawski
Szturmowa, 4
02-678 Warszawa
Polska
amoskwin@uw.edu.pl

KONTEXTUÁLNE DETERMINÁCIE A KONTRASTY V LITERÁRNO-FILMOVOM SPRACOVANÍ DIELA *ZASĽÚBENÁ ZEM*[1]

Milan Jozek

Abstract: Wajda's film adaptations, including *The Promised Land* (*Zasľúbená zem*), are characterized by their high artistic and aesthetic value. In keeping with the nature of filmmaking, Wajda dynamized the storyline, sharpened a character of its main protagonists, and highlighted events attractive to the viewer. Unlike literature, authorship of a film is conventionally represented as a collective work. Wajda concentrates on the timelessness of the capitalist "money dance", emphasizing the relevance of the story of its literary original. The novel *Zasľúbená zem* indicates a unique cinematic-like writing style, as well as the creation of images through the eyes of a "camera". When making the adaptation, Wajda eliminated a number of characters depicted in the novel and some of the plot situations too. The author did not succumb to the temptation to simply "film" the movie adaptation, but created a solitary work of art. The greatness of Wajda as the author of the adaptation also lies in the fact that he was able to move beyond the aspects of hate, contempt, ridicule, heartlessness of the literary origin of the film. Reymont would not have been a phenomenal writer and Wajda an excellent screenwriter if they had not pointed out the diversity of heroes in their work.

Keywords: adaptation, The Promised Land, aesthetic value, diversity of heroes

„To dielo je v poľskej literatúre niečím výnimočným. Jeho realita sa úplne hodí k živlu kina, ktorým je fotografický opis sveta. Taktiež dialógy sú takmer fonetickým prepisom rozhovoru ľudí, ktorých Reymont pozoroval. Postavy hovoria vlastným jazykom, vyslovujú v poľskom jazyku myšlienky preložené z nemčiny, ruštiny či judaičiny a tak vytvárajú jazykové bohatstvo neznáme iným poľským románom z konca 19. storočia."

Andrej Wajda

Za jedno z najznamenitejších obrazových spracovaní poľskej kinematografie, ktoré bolo viacerými odborníkmi hodnotené pomyselnou „desiatkou", možno považo-

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

vať dielo *Zasľúbená zem* (1975).[2] Medzi odbornou verejnosťou existuje názor, že ide o dielo z neveľkej skupiny prípadov, keď je kópia lepšia ako originál. Román *Zasľúbená zem* Władysława Stanisława Reymonta bol prvýkrát publikovaný v januári 1897 v *Daily Courier*. Knižné vydanie sa uskutočnilo v roku 1899. Centrálnym (kolektívnym) hrdinom románu 90. rokov 19. storočia je kapitalistická Lodž (Makowiecki, 1994, s. 247). V dynamicky sa rozvíjajúcom meste neexistujú žiadne bežné morálne princípy, ale tzv. lodžská pravda, ktorá dáva priestor podvodom, klamlivým bankrotom, klamstvám a neúcte k robotníkom. Ukázaný je necivilizovaný, surový kapitalizmus, ktorý je akoby emanáciou samotnej „zvieracej" prirodzenosti človeka (Eberhardt, 1974, s. 10 – 15). Skladba diela sa však nie vždy zameriava na kolektívneho hrdinu, keďže čitateľ spriaznený s iným hrdinom ho často stráca pred očami. V románe prichádza do popredia postava Karola Borowieckého, ktorý spolu s priateľmi Moricom Weltom a Maxom Baumom zakladá továreň. Títo traja hrdinovia tiež zobrazujú tri národné živly – Poliakov, Židov a Nemcov žijúcich v rovnakom meste. Je zaujímavé, že ruský étos v románe sa objavuje iba nepriamo a Rusi ako živí ľudia nie sú vôbec spomínaní napriek skutočnosti, že Lodž bola v opísanom čase pod ruskou správou a žilo tam veľa Rusov. Čas románu siaha od jari 1885 do jesene nasledujúceho roku a epilóg sa odohráva na jar o štyri roky neskôr (1890). Jazyk románu o textilnej metropole je jednoduchý, každá etnická skupina používa svoj vlastný repertoár slov, objavuje sa veľa germánskych prejavov (*Lodzermensch*, *bares geld*, *nachname*, *zmenka*, *geszeft*), najčastejšie sa vzťahujúcich na obchodnú slovnú zásobu (Rezoničnik, 2012). Medzi výrobcami sa vytvoril špecifický žargón. Objavujú sa vulgarizmy a autentický „nízky jazyk" ulice, najmä pokiaľ ide o dialóg, ktorý navyše dominuje románu. Robotníci, ktorí sa pri hľadaní práce presťahovali z dediny do Lodže, používajú ľudový dialekt a jazyk šľachty je počuť v Kurowe, zatiaľ čo poľská inteligencia opäť používa iný jazyk. Z dôvodu živých rozhovorov, jednoduchých a krátkych viet v dialógoch, ako aj pestrosti a jednoduchosti opisov vyvoláva jazyk románu dojem autentickosti a „ľudovosti". V románe sa často objavujú humorné scény. V komických situáciách sú najčastejšie zobrazovaní milionári v Lodži, ktorí napriek svojim miliónom páchajú hlúposti či dokonca vedú smiešny spôsob života a myslenia. Zároveň je zaujímavé, že výsmech sa najčastejšie týka Židov, mnohokrát Nemcov a Poliaci sú takmer nezosmiešňovaní. Literárne prostriedky vyjadrenia, ktoré sa v románe najčastejšie vyskytujú, sú metafory (animácia, antropomorfizácia či personifikácia), hyperboly, porovnania, symboly a refrén (ibid., 2012). V Reymontovom románe sa doslova ponúkajú charakteristiky typu „židáčkovia", „parchanti" či „šváby". Rovnako je potrebné povedať, že Židia, ako aj Nemci neboli príliš naklonení tomu, aby ich Poliaci brali ako seberovných. Toto podvedomie bolo evidentné v Lodži 9. storo-

[2] V texte budeme jednotne používať analógiu prekladu v podobe *Zasľúbená zem* napriek tomu, že v niektorých prekladoch sa využíva synonymický pojem „krajina".

čia. Ľudia z chudobnejších pomerov len ťažko dokázali pochopiť skutočnosť, že by mohlo dôjsť napr. k manželskému vzťahu s bohatším človekom. Bohatí si zase často uvedomovali, že im nestojí za to, aby sa viazali na ľudí z chudobných pomerov a privodili si tak mnohé problémy, ktoré boli vo vtedajšej spoločnosti viditeľné (Sujkowska, 2018).

Aspekt a miera autorského zaangažovania pri tvorbe románu a filmu

Reymont ako autor knihy *Zasľúbená zem* zaujal pomerne objektívnu úlohu, pretože len zriedka cítiť v románe jeho prítomnosť. Literárni teoretici porovnávajú techniku písania, v ktorej sa autor nezúčastňuje na zápletke, s technikou filmových kamier, pretože kamera tiež iba sleduje a ukazuje udalosti, zatiaľ čo zvyčajne do zápletky nezasahuje. Reymont v románe aj tak nie je celkom neutrálny. Spolu s uvažujúcim hrdinom a jeho myšlienkami možno badať tiež autorove komentáre, ktoré najčastejšie dopĺňajú hrdinove myšlienky „životnou múdrosťou": „*Keď išiel k Borowieckému, bol si takmer istý dobrým výsledkom žiadosti, pretože tak ako každý človek v bezvýchodiskovej situácii túžby bral ako skutočnosť, ako fakt, ktorý sa mal stať*" (Reymont 2016, s. 134). Niekedy sa autor objavuje aj v dialógoch, kde skôr didaktickým spôsobom vyjadruje postoj k určitému problému. Prítomnosť autora jasne cítiť v poslednej kapitole románu, v Borowieckého úvahách, v ktorých autor didakticky sumarizuje život hrdinu.

Prezenčné znaky a esencie dejového kontextu literárneho diela. Vlastnosti zobrazovania

Rozprávač *Zasľúbenej zeme* predstavuje realitu Lodži prostredníctvom rozsiahlych opisov, dialógov, priamych príbehov a vnútorných monológov. Opisy sa zameriavajú predovšetkým na konkrétne snímky mesta, exteriéru a interiéru tovární, palácov, domov a chalúp. Vďaka nim sa dozvedáme tiež o vzhľade alebo charaktere jednotlivých hrdinov. Rozprávanie v dialógoch je charakterizované autentickosťou a jednoduchosťou jazyka rozhovorov, nielen ľudí vidieckeho pôvodu, ale aj milionárov. Rozprávač používa priame rozprávanie medzi jednotlivými opismi a dialógmi, predovšetkým v prípade udalostí predstavených ako zhrnutie. Tento typ rozprávania – rozprávanie vševediace – je najzreteľnejšie vidieť v epilógu románu, v ktorom sú predstavené zmeny v Borowieckého živote v priebehu štyroch rokov. Rozprávač predstavuje vnútorné dilemy hrdinov, ich uvažovania a plány prostredníctvom vnútorného monológu. V románe sa objavujú aj malé rozprávačské formy, ako sú obrázky, náčrty, kvázi reportáže. Všetky tieto krátke deje by mohli byť samostatnými príbehmi. Ak sa zameriame na typy rozprávania, môžeme vidieť, že v románe sa objavujú rôzne typy rozprávačov. Udalosti boli najčastejšie prezentované auktoriálnym rozprávaním alebo vševediacim rozprávaním, keďže rozprávač

nepatrí do reprezentovaného sveta, ale komentuje udalosti a výpovede hrdinov príbehu. V románe *Zasľúbená zem* sa Reymont ukázal ako majster zobrazovania. Pri vykresľovaní lodžskej reality hrajú veľkú úlohu farby a zvuky (napr. továrenské píšťalky, hukot strojov). Lodž ako hlavná postava je zobrazená z mnohých strán a s rôznymi zobrazovacími technikami,[3] ale prevláda obraz špinavého mesta – molocha:[4] „[...] *riečka odpadových vôd z tovární, ktorá sa ako rôznofarebná stuha valila pomedzi zažltnuté stromy* [...] *a šírila okolo smrtiace miazmy*“ (ibid., s. 116). Túto postavu Reymont vytvoril pomocou štylistických prostriedkov, predovšetkým animácie a antropomorfizácie. Autor tiež veľmi rád používa kontrast v obraze. Pokoj a idylka mesta Kurów je v kontraste so špinavým mestom. Použitie kontrastu sa objavuje aj pri zobrazovaní znakov vo vzťahu k strojom. Ľudia pracujúci v továrňach sú porovnávaní so strojmi (napr. Bucholc o Borowieckom: „*Toto je môj najlepší stroj v tomto oddelení*“; ibid., s. 20), ktoré sa skôr podobajú ľudským bytostiam („*Továreň pracovala všetkými svalmi*“; ibid., s. 20). V románe sú zaujímavé obrazy troch národov žijúcich spolu v Lodži. Židia sú ukázaní ako šikovní, nečestní ľudia, usilujúci sa o peniaze, ale idú cez mŕtvoly k cieľu bez ohľadu na prostriedky, pomocou ktorých získavajú milióny. Wajda sa snažil „otepliť“ niektoré charakterové súvislosti, aj keď izraelské potomstvo zostalo aj naďalej v negatívnom svetle. V USA po takejto forme prezentácie „židovských praktík“ boli rozhorčené mnohé židovské komunity až natoľko, že zakazovali účasť na prezentácii tohto umeleckého diela a stretnutiach o ňom. Nemcov ukázal Reymont na jednej strane ako pracovitých, dobre organizovaných a ekonomických ľudí, no na druhej strane ako chladných, okázalo ukazujúcich, že majú peniaze: „*Stojí to veľa, nech to stojí, nech ľudia vedia, že Müller môže mať paláce*“ (ibid., s. 205). Židia a Nemci sa na Poliakov pozerajú s odporom, pretože usudzujú, že by mali sedieť na vidieku a oddávať sa potešeniam z poľovačiek, flirtovania, cestovania a nezaoberať sa biznisom v Lodži. Poliaci sú charakterizovaní ako netolerantní a antisemitskí. Na druhej strane sú považovaní za ľudí s veľkou šľachetnosťou a poctivosťou, pretože si udržiavali svoju hrdosť, ktorá je v Lodži zriedkavá (Rezoničnik, 2012).

Bohatá jazyková studňa Reymonta a Wajdove excelentné čerpanie podnetov

Andrzej Wajda natočil filmovú adaptáciu *Zasľúbenej zeme* v roku 1975 (premiérové uvedenie diela).[5] V adaptácii Reymontovho románu hrá dôležitú úlohu mesto Lodž,

[3] Realistický, naturalistický, impresionistický a expresionistický obraz.

[4] Niečo kruté, nenásytné, čo vyžaduje veľké obete; pohanský boh, ktorému prinášali ľudské obete.

[5] Predmetom tejto analýzy je film *Zasľúbená zem* od Andrzeja Wajdu vo verzii z roku 2000, v ktorom Wajda svoj film čiastočne redigoval.

ktoré Wajda urobil centrálnym hrdinom, ale hlavným hrdinom filmu *Zasľúbená zem* je aj tak Karol Borowiecki. Spolu s ním sú vyexponované tiež postavy Morica Welta a Maxa Bauma a kompozícia deja sa rozvíja okolo výstavby ich továrne. Filmový Borowiecki je v boji o peniaze viac dravý a bezohľadný ako Karol z románu. Zmenou charakteru prešli tiež filmové postavy Welta a Bauma. Tri národnosti (Poliaci, Židia, Nemci) sú zastúpené pomocou troch hlavných diskutovaných postáv a ďalších filmových postáv (Rezoničnik, 2012). Naoko sa môže zdať, že Wajda je fascinovaný obrovskou vitálnou silou, energiou, podnikavosťou, ale tiež otupenosťou a nedostatkom sebareflexie a životného či sexuálneho apetitu troch mládencov – mladých hrdinov *Zasľúbenej zeme*. Vlastne to Wajda, viac ako Reymont, zdôrazňuje celú prázdnotu ich života, zakrytú dynamickým infantilizmom a automatizmom zarábania „veľkých peňazí" za každú cenu (Burek, 1974). Rovnako ako Reymont aj Wajda neukazuje predstaviteľov štvrtej etnickej skupiny žijúcej v Lodži, t. j. Rusov. Pri adaptácii *Zasľúbenej zeme* sa Wajda vzdal množstva postáv vyobrazených v románe a niektorých situácií deja. Vo filme nie je konštrukcia času konania tak presne vyznačená obdobiami roku či mesiacmi ako v Reymontovom románe. Časová nepresnosť vo filme má symbolickú úlohu – nadčasovosť akcie (Nurczyńska-Fidelska, 1998, s. 93) zdôrazňuje „tanec okolo peňazí", ktorý trvá bez ohľadu na priebeh mesiacov, rokov a epoch. Neobyčajné jazykové bohatstvo Reymontovho románu počas písania scenára poskytlo Wajdovi jedinečný materiál, z ktorého si mohol vybrať. Úžasné, takmer filmovo napísané dialógy z románu, ktoré sa preniesli do filmu, hercom „dali krídla a postavy naberali od ich lesku ihneď rumenec života" (ibid., s. 138), ako napríklad tento filmový dialóg, ktorý je takmer identický s románovou konverzáciou:

– *Ako sa máte, pán Stein?*
– *Victor Hugo včera zomrel.*
– *Veľa zanechal?*
– *Šesť miliónov frankov.*
– *Pekný peniaz. V čom?*
– *V trojpercentnom francúzskom dôchodku a v Suezach.*
– *Skvelý papier. V čom robil?*
– *V literatúre ...*
– *Čo? V literatúre?*
– *Áno, pretože to bol veľký spisovateľ.*
– *Nemec?*
– *Francúz.*
– *A ozaj, zabudol som, predsa to je jeho román „Ohňom a mečom"... Mery mi čítala z neho pekné úryvky* (Wajda, 2000).

Poviedka Reymonta mala navodiť pozornosť a ostrahu pred apokalyptickou víziou mesta – netvora, ktoré v 19. storočí vzbudzovalo medzi mysliacimi elitami nepo-

koj. I z tohto faktu vo veľkej miere vychádzal autor filmového spracovania. V adaptácii si Wajda zachoval jazykovú rozmanitosť originálu, takže počúvame nielen jazyk fabrikantov, nízky jazyk ulice, ale aj ľudové nárečie a tiež jazyk šľachty. Pritom si Wajda ešte častejšie ako Reymont pomáha každodenným hovorovým jazykom a charakterizuje postavy pomocou ich jazyka. To je najzreteľnejšie u Nemcov. Prostredníctvom filmových výrazových prostriedkov adaptácia *Zasľúbenej zeme* získala hodnoty nezávislého umeleckého diela. Z výrazových prostriedkov spojených s technikou sú najvýraznejšie krátke a dynamické sekvencie, rôzne plány, pohľady kamery, pohyblivá kamera a majstrovská montáž (Rezoničnik, 2012). Filmové výrazové prostriedky súvisiace s materiálom, ako je svetlo, farba, zvuk, hudba, ticho, herectvo a scénografia, zohrávajú vo filme veľmi dôležitú úlohu. Wajda vo svojej adaptácii používal štylistické prostriedky, najčastejšie gradáciu, hyperbolu, symboly a protiklady, t. j. kontrastovanie. Autorstvo filmu na rozdiel od literatúry charakterizuje kolektívna tvorba. Počas natáčania filmu *Zasľúbená zem* zohrávali okrem režiséra významnú úlohu aj iní odborníci, kameramani, autori hudby, strihači a herci. V súlade s trendmi európskeho filmu bol režisér filmu Andrzej Wajda považovaný za jeho autora, keďže mu dal nové umelecké kvality a okrem toho napísal aj scenár. Charakteristickou vlastnosťou či črtou filmovania pomocou kamery je objektivita. Z tohto dôvodu autor filmu zostáva vo svojom diele zvyčajne v anonymite. Existujú však aj filmové hmaty, pomocou ktorých režisér signalizuje svoju prítomnosť. Príkladom je aspekt subjektívnej kamery, ukazujúcej, čo protagonista vidí, a zároveň sledujúcej, k čomu ho režisér „nabáda" za kamerou. Najpresvedčivejšie a zároveň najzaujímavejšie v adaptácii *Zasľúbená zem* sa autor objavuje v pasáži, keď Moric Welt po urovnaní nepríjemnej peňažnej záležitosti zostupuje po schodoch, skladá si klobúk a kabát a sadá si na lavičku. V tejto chvíli sa pozrie na kameru, usmieva sa a dokonca na ňu máva rukou. Ide o veľavravnú scénu, pretože nevieme presne, či ide o tzv. autotematický aspekt alebo chcel režisér skôr vyzdvihnúť gangsterskú postavu Welta. Za predpokladu, že ide o autotematizmus, režisér upozorňuje na seba ako autora stojaceho za kamerou. Týmto spôsobom informuje diváka, že dej filmu je iba niečo, čo existuje na obrazovke a je fiktívne, pretože skutočnú realitu tvoria za kamerou stojaci vykonávatelia filmu (ibid.).

Miesto naratívneho akcentu vo filmovom spracovaní diela

Filmový príbeh sa líši od literárneho príbehu množstvom prostriedkov, ktorými rozprávač rozpráva príbeh. Vo filmovom obraze majú takmer všetky filmové výrazové prostriedky naratívnu funkciu – nielen postavy a scénografia, ale aj všetky detaily scénického dizajnu, ako aj herectvo, plány, pohľady kamery, strih a okrem vizuálnych prvkov zohrávajú tiež dôležitú úlohu zvukové prvky**.** Punc kultového elementu dal dielu jeden z najlepších poľských filmových skladateľov Wojciech Kilar, keď popri úvodnej sekvencii Coppolovho *Draculu* ponúkol excelentný filmový hu-

dobný motív (Dziurawa, 2018). Vo filmovom spracovaní *Zasľúbenej zeme* je príbeh rozprávaný pomocou kamery, ktorá najčastejšie objektívne ukazuje dynamiku života v Lodži. Rozprávač rozpráva podrobnosti histórie tiež prostredníctvom dialógov jednotlivých postáv, pričom je však potrebné zdôrazniť, že na rozdiel od literárneho originálu vo filme slúžia dialógy predovšetkým na vyjadrenie myšlienok a komunikovanie postáv a menej priamo na rozprávanie. Naopak, ticho ako jeden z audiovizuálnych prvkov vo viacerých scénach má naratívnu úlohu. Vnútorný monológ sa vo filme neobjavuje. Filmový rozprávač veľmi rád používa „opisy". Robí to pomocou objektívnej kamery, predstavujúcej divákovi akciu a postavy. Najzreteľnejšie filmové opisy sa nachádzajú na začiatku filmu. Rozprávač, ktorý nám predstavuje udalosti v Lodži, je auktoriálnym, čiže vševediacim rozprávačom. Vo filmovej adaptácii sa objavuje aj osobný rozprávač, čo je veľmi zaujímavé, pretože filmový rozprávač býva z princípu objektívnym rozprávačom. Osobné rozprávanie sa objavuje v scénach, v ktorých sa pozeráme hrdinovým okom.[6] Sekvenciu príchodu Anky a Adama Borowieckého z Kurówa do Lodže možno považovať za najlepší príklad osobného filmového rozprávania v *Zasľúbenej zemi*. Túto pasáž možno nazvať opisom, pretože sa pozeráme na celé mesto. Ide o ešte rozsiahlejší opis ako počiatočné opisy, pretože je tu predstavená celistvosť života v Lodži. Môžeme sledovať všetky podrobnosti mesta očami Anky (subjektívna kamera), vďaka čomu sa nám nezdajú ohrozujúcimi, pretože jej láska je taká silná, že vedome prijala život v špinavom (doslova a obrazne) meste. Podobne ako v románe, aj vo filme sa najviditeľnejšie objavuje auktoriálny rozprávač v epilógu. Vďaka nemu sa divák dozvedá o ďalšej minulosti Karola, ako aj jeho dvoch priateľoch (Rezoničnik, 2012).

Opodstatnenie a analógie techník a metód v mechanizme filmového zobrazovania

Filmové umenie má pri zobrazovaní k dispozícii oveľa viac prostriedkov na vyjadrenie ako literatúra. Na jednej strane je to veľká výhoda audiovizuálneho umenia, ale na druhej strane sa niekedy ukazuje, že literatúra je na tejto úrovni menej obmedzovaná, pretože divák už sleduje scény vytvorené na obrazovke a čitateľ môže vytvárať nádherné obrázky vo svojej vlastnej fantázii. Vo filmovej adaptácii *Zasľúbenej zeme* zohrávajú popri prezentovanej realite na obrazovke veľkú úlohu aj hudba a všetky zvukové detaily, kompozícia a pohyb, verbálna vrstva, čas a priestor, strih a herecký výkon. Scény, v ktorých sa objavujú zamestnanci, sú u Wajdu výraznejšie ako u Reymonta. Ukazujú davy anonymných, tmavo oblečených, unavených a pochmúrnych postáv. Obrázky chudobných robotníkov sú zvyčajne sprevádzané

[6] Napr.: „[...] *spolu s Karolom chodíme po Bucholcovom paláci, ďalekohľadmi pozorujeme milionárov v divadelných lóžach alebo sa pozeráme do divadelnej sály očami hojdajúcej sa herečky* [...]".

zvukom hučiacich strojov a hrozivej hudby. Kolektívne obrazy sa považujú za vynikajúce nielen u Reymonta, ale aj Wajda sa ukázal ako majster zobrazovacích kolektívnych scén, z ktorých najlepšou je sekvencia z divadelného predstavenia. V divadle sa zhromaždili všetci bohatí obyvatelia Lodže, ktorí majú skvelú náladu, aj keď predstavené diela sú amatérske, bez skutočnej umeleckej hodnoty. Divadelná sekvencia je neporovnateľným groteskovým obrazom pseudokultúry mesta a jeho obyvateľov. V románe Reymonta sú zaujímavé zobrazenia milionárov, ktorí sú často zosmiešňovaní. Vo filmovej adaptácii sú zachované, ba dokonca zdôraznené podobné obrázky. Sú tiež karikatúrami ľudí, ktorí spolu s bohatstvom nezískali zručnosti dobrého správania. Štylizácia chytrého Žida Morica Welta ako gangstera je ďalším príkladom filmového zobrazovania. V jednej pasáži sa Moric stretáva s bankárom Grünspanom a dokonca ho podvádza, je oblečený inak ako obvykle, okrem toho sa správa ako americký gangster, čo ešte viac zdôrazňujú pohľady kamery v jednotlivých záberoch – Moricova studená tvár sa natáča zblízka a kamera pozerá na neho zdola. Podobnú úlohu kamery pri snímaní je možné vidieť aj v záverečnej snímke, pri ktorej sa objektív pomaly približuje k sediacemu Karolovi, pričom Borowiecki je filmovaný takým spôsobom, že jeho ruky vyzerajú v porovnaní s jeho postavou obrovsky. Tento obrázok je symbolický, pretože v Karolových rukách leží celý osud štrajkujúcich pracovníkov. Fragment deja o vracaní zásnubných prsteňov Anky a Karola je jedným z tých obrazov, ktorých emócie sú oveľa lepšie odprezentované v literatúre. Vo filmovom zobrazení je ťažšie ukázať hĺbku pocitov, a tak táto sekvencia je oveľa skromnejšia ako zodpovedajúci literárny obraz. Vo Wajdovom filme zostáva Borowiecki až do konca zlou a deštruktívnou bytosťou. Jeho neľudskosť Wajda logicky vysvetľuje okolnosťami. Borowiecki ako človek s najnižším postavením v obchodnej štruktúre musel byť človekom bez škrupúľ, aby sa zapísal a bol prijatý. O hodnote filmu tak medziiným hovorí aj skutočnosť, keď autor rezignuje na osvedčenú tézu, že zlí boli vždy len Židia alebo Nemci (Schwarze, 1976). Pri filmovej adaptácii sa erotické obrázky posilnili. Reymont v románoch literatúry svojej doby opisoval takmer chýbajúce kontexty fyzickej lásky a Wajda tieto obrazy preniesol na filmové plátno. Tieto obrazy sú na jednej strane oveľa špecifickejšie, pretože si to vyžaduje filmové umenie, a na druhej strane samotný Wajda hovorí, že tieto zobrazenia boli vložené práve preto, lebo neboli príliš prijateľné v sedemdesiatych rokoch a v istom zmysle predstavovali zlom tradície.[7] Vo filme sa tak objavuje niekoľko vedľajších nití, medzi ktoré môžeme zaradiť osobu Keslera, slizkého erotomana, využívajúceho svoju pozíciu na nútenie pracovníčok továrne k sexu. Tiež akcionára Trawińského, ktorý v sklamaní po snahe zostať slušným a zodpovedným podnikateľom pácha samovraždu.[8]

---

[7] V poslednej úprave diela (r. 2000) Wajda čiastočne korigoval svoje erotické zobrazenia.

[8] Dostupné na internete: https://www.filmweb.pl/reviews/Wczesny+polski+kapitalizm-5739 [cit. 22. 2. 2020].

Kľúčové prieniky a rezultáty vzájomného prepojenia literárnoadaptačného spracovania *Zasľúbenej zeme*

Filmová adaptácia, bez ohľadu na požičiavanie si deja, idey alebo motívov z literárneho originálu, je samostatným umeleckým dielom. Adaptační umelci považujú literárne prototypy za zdroj inšpirácie, ktorú transformujú do filmového umenia. Wajdove filmové adaptácie, medzi nimi aj *Zasľúbená zem*, sa vyznačujú vysokou umeleckou a estetickou hodnotou. Z tohto dôvodu akékoľvek porovnanie filmovej adaptácie s jej literárnym prototypom z hľadiska hodnovernosti je neopodstatnené a nezdôvodniteľné. Namiesto narátavania podobností a rozdielov medzi literárnym a filmovým dielom (spomenieme iba najpodstatnejšie zmeny) sa možno zamyslieť nad otázkou prístupu oboch autorov, Reymonta a Wajdu, k podobnej problematike a témam v kontexte rôznych hier.

Kritika Wajdu spočívala v dôvode, že adaptovanie *Zasľúbenej zeme* je príliš vzdialené od literárneho originálu, pretože v románe eliminoval veľa ľudí a skrátil alebo dokonca zmenil dej (epilóg!). V súlade s povahou filmového umenia Wajda zdynamizoval dej príbehu, zaostril charakteristiku hlavných postáv a zvýraznil udalosti, ktoré sú pre diváka najzaujímavejšie. Zdôraznil predovšetkým erotické témy, podvody pri zarábaní peňazí a tiež atribút pomsty. Hlavným hrdinom či postavou adaptácie už nie je mesto Lodž, keďže filmová kompozícia sa zameriava viac na troch hrdinov, Karola, Morica a Maxa, a na výstavbu ich továrne. Napriek tomu, že traja priatelia tiež predstavujú tri národné étosy žijúce spolu v Lodži, Wajda sa nezameriava na ukázanie rozdielov medzi národnosťami, ale sústreďuje sa na ich charaktery. Reymont v románe presne špecifikuje čas konania deja. Wajda sa sústreďuje na nadčasovosť kapitalistického „tanca okolo peňazí", čím zdôraznil relevantnosť deja literárneho originálu. Jazykové bohatstvo románu vo filmovej adaptácii ešte viac umocňujú karikatúry niektorých postáv (Rezoničnik, 2012). V románovej verzii *Zasľúbenej zeme* sa autor (s výnimkou niekoľkých pripomienok) nezúčastňuje na románe a tiež vševediaci rozprávač len zriedka zasahuje do deja príbehu. Z tohto dôvodu je veľmi zaujímavé, že Wajda vo filme nevyužil podobnú techniku, ale dosť často zasahuje do príbehu buď ako autor, alebo ako rozprávač. Príkladom takejto formy je autotematický aspekt (Moric máva do kamery) alebo pohľad subjektívnej kamery (Moric pozoruje Łódź očami Anky). Reymont vytvoril románový obraz Lodže pomocou literárnych výrazových prostriedkov. Použil metafory a hyperboly, symboly alebo kontrasty. Wajda rozprávanie deja jazykovými výrazovými prostriedkami nahradil filmovými výrazovými prostriedkami. Prostredníctvom dynamických záberov, plánov, strihu, svetla, farieb, zvukovej stopy, scénického dizajnu, herectva, symbolov, hyperboly, kontrastov, vzhľadov a pohybu kamery vytvoril Wajda filmové obrazy. Zvuková stránka a pohyb vo filme zdôrazňujú obraz ohrozujúceho mesta alebo živé stroje akoby nahrádzali bohatstvo Reymontovej animizácie a antropomorfizácie. Film *Zasľúbená zem* sa zase vyznačuje vynikajúcim hereckým výkonom. Obaja au-

tori žili istý čas v Lodži. Každý svojím spôsobom a v oblasti svojho umenia vytvoril obraz textilného mesta 19. storočia a zmien tradičných hodnôt v dôsledku kapitalizmu. Je známe, že román *Zasľúbená zem* sa vyznačuje jedinečným „filmovým" štýlom písania, ako aj vytváraním obrazov „očami" kamery. Z toho vyplýva, že dej originálu bez väčších zmien by bolo možné preniesť na obrazovku. Wajda napriek dokonalosti literárneho originálu tak neurobil, takže Wajdovo majstrovstvo vo filmovej adaptácii *Zasľúbenej zeme* spočíva práve v skutočnosti, že ako adaptátor – umelec nepodľahol pokušeniu jednoduchého „nafilmovania" filmovej adaptácie, ale vytvoril samostatné umelecké dielo (ibid.). Vďaka tvorivej invencii Wajdu sa *Zasľúbená zem* stala pre potencionálneho diváka nadčasovým a hodnotovým dielom.

Literatúra

BUREK, Tomasz: Film fabularny w rezyserii Andrzeja Wajdy z 1974/2000 r. In: „*Kino*", č. 12, 1974. Dostupné na internete: http://www.wajda.pl/pl/filmy/film18.html [15. 3. 2020].

DZIURAWA, Marysza: Polski film wszech czasów, In: *Filmweb*. Dostupné na internete: https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Ziemia+obiecana-21956 [15. 3. 2020].

EBERHARDT, Konrad: Świat bez grzechu, In: *Kino*, Warszawa, č. 12, 1974, s. 10 – 15. Dostupné na internete: http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/swiat-bez-grzechu/496 [15. 3. 2020].

HOFINGER, Maryla: *Adaptacje filmowe utworów literackich: problemy teorii i interpretacji.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1974. 197 s.

KOC, Barbara: *O „Ziemi obiecanej" Reymonta*. Wrocław: Ossolineum, Łódzkie Tow. Naukowe, 1990. 124 s. ISBN 83-04-03454-9.

LICHAŃSKI, Stefan: *Władysław Stanisław Reymont.* Warszawa: Biblioteka „Polonistyki" Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1984. 326 s.

MAKOWIECKI, Andrzej: *Literatura mlodej Polski.* Warszawa: Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, 1994. 344 s. ISBN 83-02-05510-7.

NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Ewelina: *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*. Katowice: Śląsk, 1998. 314 s. ISBN 83-226-0185-9.

PLISIECKI, Janusz: *Film i sztuki tradycyjne*. Lublin: UMCS, 2005. 168 s. ISBN 978-83-7784-162-4.

POPIEL, Magdalena: Wstęp. W: Ziemia obiecana. Wroclaw. In: *Biblioteka narodova*, seria 1, č. 286, 2014. ISSN 0208-4104.

REZONIČNIK Lidija: Ziemia obiecana Andrzeja Wajdy jako przyklad filmowej adaptacji dziela literackiego. In: *Slavistische Beiträge* (Book 486). Salzburg: Oesterreichische Studierenden Tagung für Slawistinnen, 2012. ISBN 3866882696. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/12507001/Ziemia_obiecana_

Andrzeja_Wajdy_jako_przyk%C5%82ad_filmowej_adaptacji_dzie%C5%82a_literackiego_The_Promised_Land_by_Andrzej_Wajda_as_an_Example_of_Film_Adaptation_of_a_Literary_Work [cit. 15. 3. 2020].
REYMONT, Wladyslaw, Stanislaw: *Zasľúbená krajina*. Bratislava: Tatran, 1974. 584 s.
REYMONT, Wladyslaw, Stanislaw: *Ziemia obiecana*. Warszawa: Bellona, 2016. 732 s. ISBN 978-83-11-14139-1.
SCHWARZE, Michael: Ziemia obiecana, recenzje. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 1. 1976. Dostupné na internete: http://www.wajda.pl/pl/filmy/film18.html [15. 3. 2020].
SUJKOWSKA, Wieslawa: *Obietnica Ziemi Obiecanej*. Recenzia, 2018. Dostupné na internete: https://wieslawasujkowska.pl/portfolio/recenzje [15. 3. 2020].
WAJDA, Andrzej: *Kino i reszta świata*. Kraków: Znak, 2000. 320 s. ISBN 9788324020515.
WERNER, Andrzej: *To jest kino*. Warszawa: Stentor, 1999. 208 s. ISBN 838601864X.

Citované filmy

Zasľúbená zem (v orig. *Ziemia obiecana,* r. Andrzej Wajda, Poľsko, 2000)
Dracula (r. Francis Ford Coppola, USA, 1992)

Poďakovanie

Autor článku vyjadruje poďakovanie p. Lidiji Rezoničnik, docentke Filozofickej fakulty Univerzity v Ľubľane, pretože po analýze jej diela nadobudol podstatnú inšpiráciu a rozhodnutie zaoberať sa touto problematikou.

Kontakt

PaedDr. Milan Jozek, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
mjozek@ukf.sk

FILMOVÉ ADAPTACE KAFKOVY PROMĚNY: POZNÁMKY KE STUDIU ADAPTAČNÍCH STRATEGIÍ[1]

Alexej Mikulášek

Abstract: The study deals with several film adaptations of Kafka's famous story *The Metamorphosis* (*Proměna*, v orig. *Die Verwandlung*, 1915). These adaptations (by Valerij Fokin, Jan Němec, Carlos Atanes, Marco Paolo Pavese, Sándor Kardos et cetera) depict the fabulous character of Gregor similar to real Kafka's fate. Quasi-realistic details and alienation in many dimensions of this concept play a crucial role in all works, the most important part being bodily alienation (the „own" body is „improper" and behaves like something hostile, it attracts displeasure and hatred of the surroundings) and the family (the family should represent security, background, a helping hand in need, but Gregor's loved ones represent a hostile power that escalates to the call for suicide). As it certainly follows from our analysis of adaptations, the being of Gregor even in the transformed body is human, Gregor did not cease to be a human being, a human figure even in an alienated corporeality.

Keywords: Franz Kafka, Metamorphoses, film and TV adaptation, interpretation, alienation

Úvod

Fenomenální dílo německy píšícího pražského židovského spisovatele Franze Kafky (3. 7. 1883 – 3. 6. 1924) je v mnohém paradoxní, a to jistě nikoli faktem, že patří literatuře německé, židovské, české, rakouské, středoevropské i – světové, míníme-li „světovostí" soubor nejvýznamnějších děl písemnictví na planetě Zemi stejně jako meziliterárních vztahů a souvislostí. Je ve své podstatě mnohovýznamové, přesto v něm každý čtenář a interpret spatřuje právě jeden stěžejní význam, jen a pro něj důležitý. Je také mnohoznačné, k čemuž přispívá už výše uvedená mnohovýznamovost, jeho smysl jako by nám dlouho unikal, přesto láká k jednoznačnému pochopení svého smyslu, „osmyslnění". Je fragmentární, což je způsobeno nejen poetikou, ale i skutečností, že mnohá díla nebylo autorem dokončena. Budí dokonce dojem jakési paraboly, resp. zašifrovaného sdělení, takže evokuje spoustu výkladů onoho „tajného sdělení". Je extrémní výzvou čtenáři – i umělci, jenž usiluje své pojetí díla zprostředkovat jiným médiem než slovesně literárním. Vyzývá k adaptaci, jakkoli se jeví být samo o sobě „dokonalým tvarem" (Bláhová, 2006, s. 26). Přitom bylo autorem,

[1] Tato studie byla podpořena Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základě smlouvy č. APVV-17-0012.

v rukopisné podobě, „určeno" k likvidaci. Mezi další paradoxy patří to, že ačkoli byl prokazatelně autorem židovským, protože oba jeho rodiče byli židovského původu, sám se s „židovským osudem" identifikoval, živě se zajímal mj. o sionistické hnutí, ve svém díle rovněž vyjadřoval pocity příslušníka židovské diaspory (jako takové mohou být aktualizovány motivy osamocenosti, odcizení, problémů s komunikací etc.), v jeho zásadním uměleckém díle[2] přímé, jednoznačné zmínky o židovství, přímo tematizovanou židovskou problematiku najdeme stěží. Vyrůstal, pracoval a tvořil převážně v Praze, pražské prostředí se stává tušeným „pozadím" jeho děl, přitom chybí jakákoliv místopisná poznámka či zmínka o situovanosti toho či onoho příběhu právě do tohoto prostoru. A tak podobně...

Předmětem našeho zájmu budou zejména tři filmové adaptace prózy Franze Kafky *Proměna* (Die Verwandlung), které představují tři relativně vyhraněné cesty filmového uchopení literární látky. Jde o film *Prevraščenije* ruského režiséra Valerije Fokina (2002),[3] televizní film *Die Verwandlung* českého režiséra Jana Němce (1975)[4] a *La Metamorfosis de Franz Kafka* španělského režiséra Carlose Atanese (1993).[5]

Proč volíme právě tyto tři adaptace? Představují nám právě tři reliéfní adaptační typy jednak ve vizuálním představení proměněného Řehoře (Gregor) Samsy (na ose člověk – zvíře, kamerou ukázaný – kamerou sugerovaný apod.), rovněž v konkretizaci prostředí, taktéž v míře aditivních a eliminačních prvků, v „na-

---

[2] To se jistě netýká Kafkovy korespondence, deníkových záznamů etc. Máme na mysli jen umělecká díla vydaná za autorova života a trojici nedokončených románů vydanou péčí Maxe Broda.

[3] Tomuto filmu jsme věnovali samostatnou studii (Mikulášek 2018, s. 87 – 109). Scénář napsali Ivan Popov a Valerij Fokin. V hlavních rolích se představili Jevgenij Mironov, Taťána Lavrovová a Igor Kvaša. Vyrobeno ve studiu LUČ a RITM v roce 2002; exteriérové scény byly zhusta natáčeny v Praze. Dostupné online na: http://zona.video/movies/prevrashchenie-2002.

[4] Této adaptaci jsme věnovali samostatnou studii (Mikulášek, 2019, s. 63 – 79). Jan Němec krátce po odchodu z Československa do Německé spolkové republiky natočil v roce 1975 cca 52 minut trvající film nazvaný *Die Verwandlung*, identicky titulu Kafkovy prózy. První pokus o „zfilmování Kafky" ovšem vznikl už v roce 1965, kdy byl připraven scénář. Kameramanem německé verze byl Thomas Mauch, hudbu složil Eugen Illin (Evžen Illín); v hlavních rolích se představili Heinz Bennent jako Otec, Zdenka Procházková jako Matka, Edwige Pièrre jako Dcera, Tamara Kafka jako služka, Achim Strietzel coby Prokurista, Gregora, resp. Gregorův hlas, tlumočil Gunnar Holm-Petersen, jako podnájemníci se představili Karl Renar, Alfred Baarovy a Herbert Klein, hlas vypravěče prezentoval Dieter Kettenbach, scénografie se ujal Gerd Krauss. Film byl natočen ve filmovém studiu Mnichov v kooprodukci ZDF a ORF.

[5] Scénář napsali Joan Lluró a Gemma Delgado, v jednotlivých rolích se představili Antonio Vladimir, Manuel Solàs, Arantxa Peña, José María Nunes, Anne Sofie Nilsson a Xavier Villena. (Dostupné online na: https://www.carlosatanes.com/the-metamorphosis-of-franz-kafka.)

hrazení" epického vypravěče jinými postupy apod. Přitom východiskem našeho rozboru je přesvědčení o tom, že filmový (popř. televizní) obraz nelze redukovat na to, do jaké míry se shoduje či neshoduje s obrazem slovesným, s textem jako takovým. Samozřejmě je možná i taková cesta, ale neplatí, že by dílo, které chce být co nejvěrnějším filmovým přepisem, byla také nejlepší adaptací. Filmový obraz má svá specifika a filmový tvůrce (film je rovněž svého druhu kolektivním dílem) má právo na vlastní přístup k dílu, které se v adaptačním záměru mění v látku, které dává film konečný tvar, strukturu, podobu a také smysl. A jakkoli se jeví Kafkova *Proměna* jako mnohovýznamová a mnohoznačná, svědčí nejrůznější filmové, popř. televizní, rozhlasové,[6] divadelní a jiné adaptace,[7] tedy od „přepisů" až po úpravy takříkajíc volné a psané jen jako variace „na Kafkovy motivy", o některých konstantních smysluplných invariantách, o něčem, co je společné nejednomu „oku filmového tvůrce". Jakkoli bychom film neměli vnímat literárním pohledem jako „aplikovanou literaturu",[8] hovoří se někdy dokonce o nutnosti „odliterárnění" při posuzování žánru filmové adaptace, můžeme se současně ptát, do jaké míry je pohled na literární text novátorský, jaké vrstvy v něm režisér či herec odhaluje, jakou jeho stránku zvýrazňuje či zvýznamňuje – i filmová recepce je recepcí svého druhu, jde o recepční bytí „textu" ve „filmovém obraze".

Aniž bychom rekapitulovali vnější tematickou osnovu prózy *Proměna*, zaměřme se na několik „míst nedourčenosti"[9] a na jejich přítomnost či nepřítomnost ve filmovém obrazu a na jejich podobu. Konkrétně půjde o tři tematické elementy.

---

6 Rozhlasové úpravě Kafkovy *Proměny* jsme věnovali samostatnou studii Kafka's The Metamorphosis as an „Identified Stereophonic Composition" (In: ARSLAN, M. (ed.): *Silk Road 2019 Conference Proceedings*. Tbilisi: International Black Sea University, s. 72 – 81).

7 Naše studie vznikala nezávisle na publikaci nazvané Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image (Biderman; Lewit 2016). Adaptaci prózy *Proměna* věnují pozornost autoři William J. Devlin a Angel M. Cooper (The Absurdity of Human Existence, s. 236 – 257), analyzující pojetí absurdity u F. Kafky a A. Camuse a film Davida Cronenberga nazvaný *The Fly* (1986), inspirovaný Kafkovou Proměnou. V knize se však, kromě televizní adaptace Jana Němce *Die Verwandlung* z roku 1975, resp. tří poznámek o ní (na s. 14, 16 a 177), v naší studii analyzovaná díla, jejich poetiky a autoři – bohužel – neobjevují.

8 Srov. např. studii Petra Bubeníčka Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu (In: *Iluminace*, č. 1, 2010, s. 7 – 21), v níž autor polemizuje s „logocentrickým" pohledem na vztah literatury a filmu a s posuzováním hodnoty filmového a jiného díla na základě prevalence slovesných měřítek a „originálu". Autor mj. navazuje na výzkumy Lindy Hutcheonové shrnuté v monografii *Teória adaptácie* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012).

9 Problematice „míst nedourčenosti" věnoval Roman Ingarden oddíl 38 v monografii *Umělecké dílo literární,* kapitolu nazvanou *Místa nedourčenosti znázorněných předmětů* (s. 248 – 256). Uvádí mj. jako jednoduchý příklad narativní větu „Na stole seděl starší muž...", z níž plyne, že seděl právě na stole, nikoli na židli, „avšak vůbec není řečeno, zda

Podoba Gregora Samsy

Kafkův vypravěč popisuje tuto postavu po proměně, a nezůstává u pouhého obecného konstatování, že se proměnil *„v jakýsi nestvůrný hmyz“*, ale hned poté pokračuje, že ležel *„na hřbetě tvrdém jak pancíř“*, že jeho břicho bylo *„vyklenuté, hnědé“*, že bylo *„rozdělené obloukovitými výztuhami“*, že jeho končetiny (vlastně *„žalostně tenké nohy“*, alespoň vzhledem *„k ostatnímu objemu“* těla, ovšem „četné“) mu *„bezmocně komíhaly před očima“* (Kafka 2009, 53). Jakkoliv je tento popis konkrétní, jde o „typicky“ kafkovské detaily, které „nevedou“, spíše „zavádějí“ – zvláště pokud v díle vidíme šifru, podobenství. Kdyby ležel na hřbetě „s měkkými, jako gel poddajnými krovkami“, kdyby jeho břicho bylo „zapadlé a žluté“, šupinaté či zrohovatělé „s černými tečkami uprostřed“, jeho nožky nebyly četné, ale krátké, silné a třeba jen čtyři etc., mělo by to stejný efekt. Přitom se nedozvíme vůbec nic o tom, jak vypadal před proměnou, jakkoliv jeho charakter svědomitého obchodního cestujícího, milujícího bratra a starostlivého živitele rodiny je sdostatek znám – z vypravěčova monologu.

Ve filmové konkretizaci jsme svědky několika řešení úkolu, jak Gregora coby postavu (před proměnou i po ní) představit. Aditivními složkami? Eliminací? Kontaminací? Tou první cestou je možnost eliminovat jeho podobu a sledovat fiktivní skutečnost jen očima Gregorovýma. Tou se vydal režisér a scenárista Jan Němec a v jeho stopách někteří další (maďarský režisér Sándor Kardos je z nich snad nejúspěšnější). Gregor je představen „subjektivní kamerou“ jako pohled, nikdo z diváků netuší, jak skutečně vypadá po „proměně“. Podoba „před proměnou“ je v Němcově úpravě (jde o adaptaci pro německou a rakouskou televizi) řešena čímsi jako leitmotivem fotografie Franze Kafky ve vojenské uniformě visící v obývacím pokoji (v Kafkově textu Gregorovu fotografii zasklenou a zarámovanou, muže ve vojenské uniformě a vojenském postoji, také najdeme „viset na stěně“). Divák Němcova televizního filmu tak na základě několika motivů nabývá dojmu, že Gregor je jakýmsi jino-bytím Franze Kafky coby tvůrce a že se k němu po proměně všichni lidé chovají jako k obludnému hmyzu, čemusi odpornému a současně hrůznému. „Subjektivní kamera“ je tak v intencích Kafkových, který si nepřál, aby byl Gregor po proměně nějak vizuálně ukazován, jakkoli portrétován či kreslen. I v Kardosově filmu sledujeme „subjektivní kameru“ jako pohled Gregorův, nepřirozenost pohledu je však sugerována tím, že

je dřevěný nebo železný, má-li tři nebo čtyři nohy atd., a zůstává tu tudíž – u ryze intencionálního předmětu – neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoli z něčeho být musí“ (ibid., s. 251). Pro filmovou, televizní i rozhlasovou adaptaci má fakt, že literární dílo je *„schematickým útvarem“* (s. 266), zásadní význam. Filmová adaptace totiž může být analyzována i jako filmová interpretace, resp. konkretizace a konceptualizace „míst nedourčenosti“, chápaných zde velmi široce, jistě v návaznosti na Ingardenovu fenomenologickou stratifikaci literárního díla jako intencionálního předmětu.

kamera obsáhne celý prostor, takto extrémně deformovaný, nejen jeho výseč viděnou lidskýma očima. Gregor ustupuje ze zobrazení i v jiných adaptacích, zato v rozhlasové slyšíme jeho lidský hlas, jenž vystupuje z diegetického světa, v něm je vnímán jen jako cosi zvířecího, syčivého, nelidského.

Druhou cestou se vydal ruský režisér Valerij Fokin, využívaje divadelní adaptace, která se stala základem scénáře filmu. Podobu vtiskl Gregorovi Jevgenij Mironov, a to před proměnou i po proměně, ovšem „po proměně" přestal ovládat vizuálně stále ještě lidské tělo, naznačeny jsou jeho animální pohyby po zdech a stropě stejně jako několik jiných atributů non-lidské podoby: není schopen slovesně komunikovat, ale divák už jen na základě mimiky dobře tuší, co se děje v jeho lidském nitru (upozorňujeme už zde, že lidskost postavě Gregora Samsy neupírá ani Franz Kafka, ani nikdo z adaptátorů jeho Proměny). Celovečerní film ovšem připisuje řadu scén a situací, z nichž připomeňme jen příjezd do města, cestu domů za vytrvalého deště, večeři s rodiči a Markétou (Grete), hovor s ní, intimní rituály před spánkem, ale také noční sen před proměnou a podobně). Podobně ztvárnil Gregora i italský režisér Marco Paolo Pavese: zdůrazňují četnými detailními záběry na tvář Gregorovu jeho lidskost, křehkost, zranitelnost, ale zvláště a především existenciální tíseň; ta je Mironovem představena beze slov, jen s velmi ojedinělými komentáři filmového vypravěče.

Základem třetího typu ztvárnění Gregora je snaha, Kafkovi cizí, ale do jisté míry také legitimní, ukázat Gregorovu podobu tak, jak byla slovy popsána, popř. jako bytost semihumánní, ale vždy současně i jako hmyz či zvíře. Touto částečně kontroverzní cestou se vydali autoři komiksů, ale i španělští tvůrci, částečně Carlos Atanes, jistě Josefina Molina. Jestliže v případě adaptace „Metamorfosis" pro druhý program španělské televize koncem šedesátých let lze hovořit spíše o neúspěchu – Gregora má reprezentovat gigantická moucha pohybující se po zdech pokoje a okenním skle – v případě Atanesově jde o dílem člověka, dílem zvíře, jehož podobou prosvítá bývší lidská tvář a hlavně emoce – lidské tělo tu bylo zohyzděno jakýmisi trny, výstupky, hmyzí končetinou místo ruky, polovina tváře představuje zveličelou podobu hmyzí. Zdá se, že sugerovat dojem Gregora jako zvířete v sobě skrývá nebezpečí, že vše, co rodiče a další osoby přítomné jako subjekty dělají Samsovi, je koncem konců oprávněné, protože Gregor přestal být jejich synem, přestal být člověkem a stal se netvorem, který „musí pryč", jak emotivně vykřikne Markéta (Grete). To ovšem neznamená, že by všechny pokusy představit Gregora po „proměně"[10] jinak než jeho hlediskem či lidskou tváří a pokřiveným tělem musely být odsouzeny k neúspěchu, jen je třeba mít na paměti to nejzákladnější – že Gregorovo jinobytí z něj ještě nedělá zvíře, obludný hmyz, který může kdokoli zlikvidovat jako cosi nebezpečného, odporného, zapáchajícího, nakažlivého, slovem – nelidského. Pokud bychom *Pro-*

[10] Motiv proměny člověka ve zvíře či hmyz, jistě ošklivý, např. v pavouka, můžeme sledovat v mnoha dílech světového písemnictví (Danišová 2018, s. 18 – 31).

měnu četli v tomto kódu, museli bychom rehabilitovat chování otce, Grete i matky, snad i posluhovačky, prokuristy a všech dalších zúčastněných jako přiměřené, normální a hlavně pochopitelné – kdo by s něčím takovým chtěl bydlet, že...? Carlos Atanes si pravděpodobně byl vědom tohoto nebezpečí a jakkoliv má jeho Gregor po proměně zveličené hmyzí rysy, neztrácí některé rysy lidské tváře a také tělo, ruce a nohy, jakkoliv mu jeho proměna brání ve vzpřímené chůzi a deformace jej děsivě zohyzďují. Detailní záběr na deformovanou a částečně jakýmisi kusadly prorostlou tvář dává najevo, že se pod nelidskou slupkou tají lidská duše, vnímající lidská bytost, kterou nepřestává Gregor být ani v Kafkově textu: i jeho de facto sebevražda hladem je daná snahou nebýt rodině na přítěž. Lidství Gregora navíc podtrhuje fakt, že (podobně jako Jan Němec) Carlos Atanes vede přímou spojnici mezi Gregorem Samsou a Franzem Kafkou už jen volbou hlavního protagonisty, jenž má některé fyziognomické rysy Kafkovy. Svůj film také nazval tak, že jej čteme jako „Proměna Franze Kafky", nikoli „Proměna [od] Franze Kafky".

Identita jednajících postav (náboženská, etnická, kulturní, areálová...)

Ta se jeví pro potřeby filmového (naznačujícího, ale i „ostenzivního") obrazu jako zásadní. Můžeme se oprávněně ptát, jakého původu a jaké národnosti je Gregor? V kterém městě se nachází dům, v jehož zdech se rodí děsivá lidská tragédie? Kdy se příběh odehrává? Fabule *Proměny* nenasvědčuje, alespoň při doslovném čtení, téměř ničím, že by se odehrávala v Praze začátkem minulého století, že by Gregor a jeho rodina byli židovského, německého nebo dokonce českého původu, nebo česko-německo-židovského, chybí rovněž jednoznačné zmínky místopisné i časové, což představuje výzvu pro filmové uchopení. V textu *Proměny* se sice dočítáme, že Samsovi slaví Vánoce a že rodičům ani Grete nejsou cizí křesťanské rituály (po smrti Gregora se dokonce pokřižují a vzdávají díky Bohu), čteme také, že Gregor byl vyplácen ve „zlatkách", což byla měna rakousko-uherská, před zavedením rakouské koruny, i kasička, kterou otevírá Gregorův otec, „wertheimka", má středoevropské konotace, ale to samo o sobě podstatné není. Text je psán německy, vypravěč v tomto jazyku tlumočí narativ, monology a dialogy postav, aniž by dával najevo, že je čtenáři „překládá". Stejně tak by však tvůrce mohl vytvořit iluzi, že postavy komunikují česky, holandsky, francouzsky nebo maďarsky, aniž by opustil svůj literární jazyk. A v tomto směru, dejme tomu identifikační konkretizace postavy, jejího kulturního a jiného zázemí, místa a času děje, postupují sledované tři adaptace různými cestami, opět do jisté míry typologicky reliéfními.

Ten vyhraněný je spojen s Fokinovou úpravou, která velmi jemnými, téměř neznatelnými narážkami a symboly vede spojnici mezi Gregorem a samotným tvůrcem. Jde o narážky, které mohou zůstat skryté, diváky neaktualizované, např. když Gregor v předsmrtném snu běží přes hřbitov a zastaví se před svým náhrobkem s rokem narozením stejným, jakým byl rok narození Kafky, tedy 1883 (pravopis

je poruštěný, na náhrobku čteme výraz „Zamsa"). Fokin situoval svoji adaptaci jednoznačně do Prahy snad počátku století dvacátého, exteriérové scény, jichž je v Proměně velmi málo, točil na Starém Městě, na Malé Straně, snímal Karlův i most Legií, ostatně hned v úvodu vidíme vlak přijíždějící na pražské nádraží (s dvojjazyčným nápisem) etc. Evokuje i atmosféru pražských uliček a „putyky" s hudbou, kouřem a pivními sklenicemi, hospodu, do níž Gregor, vracející se z obchodní cesty, nahlíží. Fokin nám tedy „říká" jednoznačně – děje se v Praze, na Starém Městě, v některém z jeho měšťanských domů s výhledem na malé kulaté náměstí, děje se v Kafkově přítomnosti, Gregor je metaforou Kafkovou. A jakkoli v textu chybí jednoznačně uchopitelný židovský motiv, symbol nebo dokonce jednoznačné téma (postavy nekomunikují hebrejsky ani jidiš, absentují přímé kulturní kódy, neznají nebo nerespektují židovské svátky ani rituály a předpisy etc., byť spekulativně je možné do Kafkových vět a scén cosi takového vnášet nebo shledávat na principu analogie), do Fokinova zobrazení vstupuje toto téma výrazně. Jednak postavami tří nájemníků, zde poměrně konzervativních židů, kteří se před jídlem hebrejsky modlí, a jejich zjevem (výraznými pejzy a účesem): dávají najevo svou judaistickou náboženskou orientaci a kulturní „cizost". A rovněž nepřímo, např. atonální hudbou, šeplavými jidiš hlasy podbarvujícími už úvodní sekvence (Grete se začíná učit jidiš, aby mohla obsloužit zákazníky v obchodě, kam nastoupila – u Kafky se však začíná učit francouzštinu) a nesrozumitelnými, snad kvazihebrejskými atonálními zvuky, jež jakoby hrozily členům rodiny za to, jak se ke Gregorovi chovají. Neuchopitelné a skryté židovské božství, jež jakoby promlouvalo v bouři a závanech větru, v tomto filmu tvoří jakýsi nadosobní rámec, autoritu, iracionální a nepochopitelnou, přesto blízkou a hrozivou.

Druhou cestou se vydal Jan Němec, jenž opouští mnohoznačnou kvazirealistickou a místy surrealistickou poetiku směrem k absurdnímu dramatu, jakkoli i tato není nikterak důsledná. Němcova adaptace je jediná, která se snaží o věrnost textové předloze, chtělo by se napsat o „maximální věrnost",[11] jakkoli žádná adaptace

[11] Ukázka z původního českého scénáře byla publikována v edici Jiřího Janouška *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek: 3 ½ podruhé* na stranách 189 – 201. Jan Němec opatřil ukázku krátkou předmluvou, kterou si zde celou ocitujme: „Proměna vypráví o pohnutém osudu Řehoře Samsy. A my se pokusíme pomocí kamery po celou dobu jeho života dívat se na svět jeho očima; znamená to tedy, že film bude subjektivním vyprávěním zcela do důsledků – Řehoře Samsu nikdy nespatříme, každý jeho pohyb, hnutí bude pohybem kamery; bude-li někdo k němu mluvit, učiní tak přímo do objektivu. Při jeho zvláštním osamocení se často okolní svět zúží na zvuky – i my jim pak přivykneme a z kroků, drobných hluků, útržků slov i jednotlivých vět se brzo naučíme učinit si přesnou představu o okolním dění. Bude-li Řehoř Samsa na zemi, budeme se dívat z hlubokého podhledu, poputuje-li na stěnu, bude se odtud dívat i kamera. A také se přizpůsobíme jeho novému zraku: značně širokoúhlý objektiv, zaostřený do nekonečna s poněkud neostrým popředím. Ale to všechno jen po dobu jeho života. Proto poslední

nemůže být absolutní. Počet nově vepsaných scén je minimální, místy jako by autor kamerou ilustroval narativ, slyšíme dokonce výrazný hlas vypravěče (tzv. Sprecher, jenž u Fokina zazní jen sporadicky, resp. na úvod a na závěr, kde doslova tlumočí věty Kafkova vypravěče), rovněž vnitřní monology Gregorovy (u Fokina jen zpočátku tlumočí jeho obavy filmový vypravěč), dodrženy jsou i jednotlivé sekvence prozaického vyprávění. Chybí jakákoli přímá zmínka, že město dějiště je či není Praha, čas není rovněž přímo vymezen, byť vcelku odpovídá artefaktům doby, do níž je zasazena Kafkova *Proměna*, jde nesporně o měšťanskou rodinu. Chybí jediný nápis, index, jediný údaj v kalendáři, peněžní jednotka, historická událost ve výroku postavy, tedy něco, co by adaptaci – tak i prózu – pevněji časoprostorově ukotvilo.

O rozdílech mezi „ukázáním" Gregora u Fokina a jeho skrytou podobou u Němce (tzv. subjektivní kamera) jsme již psali, proto upřeme pozornost na to, zda Němec nějak příběh konkretizuje a čím, když nikoli časově ani lokalizací. Odpovídá tomu několik „posunů", jež jsou ovšem nápadité a jistě invenční. Především je to jistá míra animalizace lidských postav, které vnějším chováním opravdu cosi zvířecího připomínají, např. vzhledem (jeden příklad za všechny: jeden z nájemníků, jenž připomíná výrazem tváře hlodavce, snad krysu, se snaží porcovat hlavu pečeného selete a při tom vzniká paralela mezi vepřovou hlavou s pootevřenou tlamou a lidskou tváří „požírače"[12]). Je využito paradoxu, že po Gregorově proměně ve zvíře mají postavy „neproměněné" ve svém chování rysy zvířecí – ruka otcova pohybující se po podlaze připomíná obrovského pavouka, otec vylizuje talíř jako domácí zvíře misku, matka i otec mají potřebu se pářit („milovat") v nejméně vhodné době (jakoby v reakci na stres), cosi zvířecího je v porcování a požívání selete atp. Postavy se chovají ke Gregorovi jako ke zvířeti, po jeho smrti se radují, že „to zdechlo", ale sami jsou jen po vnější stránce lidé, kteří postupně odhodili etické zábrany a povinnosti ke svému synovi. Přesto není Němcova adaptace naturalistická, všechny znaky, kódy a výrazové pohyby svědčí spíše o absurdizaci, o pojetí *Proměny* jako absurdního a groteskního podobenství – tomu nasvědčují zvláště strojové a koordinované pohyby tří nájemníků, absurdní situace, kterou rodiče vnímají jako danost,

část filmu bude zcela objektivně a naopak velmi dynamicky sledovat děj, žádné podhledy a snímání jen z jednoho směru, kamera v normální poloze, v živém kontaktu s akcí vytvoří tak velmi osvobodivou, příjemnou a takřka pohodou naplněnou atmosféru, naprosto v kontrastu s předchozí částí filmu" (ibid., s. 188). Německý televizní film v podstatě tuto zásadu naplňuje, jakkoli srovnání českého scénáře a filmu ukazuje některé dílčí posuny (např. hned úvodní scéna popsaná ve scénáři by měla být ponořena do tmy a ozvučena jen hlasem vypravěče-komentátora, po němž by se mělo *„rozetmít"* (ibid, s. 189), filmová verze ovšem evokuje od prvního okamžiku ranní svit, který proniká přes okenní sklo).

[12] Na nepřirozenost např. jídelního aktu a „přijímání potravy", resp. na ztrátu identity v díle Franze Kafky upozorňuje mj. Petr Kučera (2015, s. 99 – 122).

jako neštěstí, jako hotovou věc, na jejíž příčinu se neptají (tak i Gregor). Totéž se týká židovských motivů, jež přímo v Kafkově textu absentují – ani v Němcově filmu nenajdeme jediný (!). To samozřejmě neznamená, že některé nemohou být čteny, recipovány v tomto kódu – opulentní porcování selete je možné aktualizovat jako přestoupení zákazu požívat nečisté jídlo, stejně jako rozpory mezi aplikovanými křesťanskými rituály a nekřesťanským chováním k „bližnímu svému" (nejbližšímu, tedy synovi a bratrovi) mají též jistou vypovídací hodnotu.

Vyhraněnou cestou filmové fikce, jak si ukážeme ještě později, postupoval Carlos Atanes, který přisoudil Gregorovi a celé rodině identitu židovskou a zasadil příběh do vyhraněně antisemitského prostředí německé Třetí říše, kde znějí nacistické písně a marše, členové SS arogantně vstupují do domu Samsových, vítaní jen služkou Annou, prokurista se chová rovněž panovačně a nese „mluvící" jméno Hassler (lze jej číst jako „Ten, který nenávidí"), nad hlavami Samsových visí Davidova hvězda a minimálně jeden z nájemníků se netají svým stereotypním, vůči židům ne právě příznivým postojem (jsou „divní", jsou to „cizinci", mají „špatnou kuchyni", jak „všichni vědí", a také čtou jen knihy svých „soukmenovců", protože při prohlídce knihovny nalézají jen knihy „židovských autorů").

„Věrnost" originálu, nebo volná inspirace?

Jak naznačuje Atanesův krátkometrážní film, je onou třetí výzvou problém, zda zachovat věrnost originálu, tedy respektovat počet jednajících postav a jejich „charaktery", Kafkou vymezené prostředí a jeho předmětné detaily, kompozici „vyprávění" jako sled jednotlivých událostí, to vše dokonce v předmětně uchopitelných detailech (smyslově vnímatelných – odehrává se tam a tam, od tehdy do tehdy, v té a té zemi...), nebo se textem jen inspirovat, psát úpravu volnou, „na motivy", „na námět", která by se chovala k textu jen jako k látce, s níž je následně možné relativně volně pracovat. Lze se také ptát jinak: jak velký je podíl nových, připsaných, aditivních scén, těch věrně „kopírujících", resp. jen vizualizujících literární text, popř. těch, které byly vypuštěny, eliminovány, na něž „musel" filmový obraz rezignovat (minimálně přítomnost či „zmizení" subjektu vypravěče). Existují nějaké scény (z)kontaminované?[13]

Pietní postoj ke Kafkovu textu zaujal Jan Němec, a také podíl jím eliminovaných či naopak aditivních elementů je relativně nízký. Některé z nich už byly při-

[13] Pod pojmem „eliminácia" vystupuje „redukcia pôvodného textu, vynechanie niektorých jeho častí – tematických i kompozičných". „Adícia", popř. „amplifikácia" pak představuje „pridávanie niektorých častí, napr. obohatenie nového diela o niektorú postavu (postavy)". „Kontaminácia" se pak jeví jako „použitie viacerých textov a ich skríženie v štruktúre nového textu" (Žilka 2015, s. 49).

pomenuty, neboť souvisely s „biografizací“[14] Gregora jako jinobytím samotného autora (leitmotiv portrétní fotografie) a přirozenou eliminací vypravěče jako epického subjektu (resp. tento je omezen jen na občasného komentátora vizualizovaného dění, přičemž toto dění je „prezentováno“ jakoby očima Gregorovýma, tedy „subjektivní kamery“, jinou roli pak mají záběry „objektivní kamery“). Snad jen jedna scéna je opravdu aditivní, v textu ji nenajdeme ani v zárodečné podobě. Je to právě ona závěrečná, kdy Samsovi jedou v tramvaji, kolem nich se k životu probouzí stromy a keře, rodiče si uvědomí, jak Grete zkrásněla, tyto sekvence se přidržují textu *Proměny*, ale přitom uvidí pana prokuristu v parku, s ním se pozdraví a Grete si představí v jeho doprovodu, společně s jinou „nobilitou“. Připomene „parkové scény“ zasazené do rakousko-uherských parků nebo městského korza. Tato scéna nemá přímou oporu v textu, ale je v intencích přání rodičů Grete, proměněné v krásnou mladou dívku, výhodně a dobře provdat. Tedy proč ne za prokuristu...? Všechny další scény jsou svého druhu jednou z možných vizualizovaných a „ozvučených“ ilustrací slovesným médiem zprostředkovaných Kafkových/kafkovských motivů a situací.

Valerij Fokin i Carlos Atanes, na rozdíl od Jana Němce, připisují řadu scén a situací, které v textu doslovnou oporu nemají. Za všechny takto aditivní jmenujme u Fokinova celovečerního filmu detailní zobrazení toho, co „mohlo předcházet“ onomu rannímu probuzení. A tak divák sleduje příjezd Gregora (Mironov v této roli připomíná svým obličejem nevinné dítě toužící po pohlazení, matce a rodinném teple) vlakem na pražské nádraží (Prag/Praha), slyší a vidí monotónní kapky deště (ten jako by po celou dobu neustával), dokonce přívaly deště a liják a mlhu znásobenou „syčením“ parní lokomotivy. Sleduje obtížnou cestu křivolakými pražskými uličkami, jistě uličkami Starého Města (snad Zlatou, Liliovou a Řetězovou ulicí), přihlíží tomu, jak Gregor nahlíží do oken hospůdky s „pivaři“ a radujícími se „obyčejnými“ lidmi, jeho setkání s rodinou, otcem, matkou, Grete, služkou, také poslech její nadějné, ale ještě neumělé hry na housle. Ukazuje všechny pracovní „rituály“ před ulehnutím ke spánku, s neklamně „antropologickou“ funkcí, a taktéž noční rozloučení se s Grete, jíž slibuje zaplatit studia na konzervatoři. Až na motiv slibu (v textu prózy nevysloveného) je vše výsledkem fikce scenáristovy a režiséro-

[14] Nejen analyzované filmové adaptace ztotožňují Gregora jako hlavní postavu *Proměny* se spisovatelem samotným, s autorem Franzem Kafkou. Eduard Goldstücker vyjádřil toto přesvědčení velmi lapidárně: všichni Kafkovi hrdinové „představují svého autora. Všichni jsou obchodníci, úředníci a umělci. Obyčejně je, pohlcené vřavou života, v nestřeženém okamžiku zaskočí myšlenka, že jejich život je prázdný a pomýlený“ (Goldstücker 1969, s. 39). Biografický (auto-biografický) přístup k textu jako výrazu autorova osobního života, ztělesňujícímu zvláště jeho konflikt s otcem a na anonymních autoritách založenou společnost bude dominovat mnoha dalším adaptačním pokusům, vedoucím přímou spojnici mezi Samsovými a Kafkovými, mezi autorem a hlavní postavou.

vy. Překvapivě však „reálné fikce", která není v rozporu s důležitou vrstvou, kterou ukrývá i samotný text, a tou je obraz Gregora jako milujícího, vnímavého a odpovědného člena rodiny.

Důležitý je nově vepsaný řetězec snových sekvencí, který proměně předcházel, když Kafkův prozaický text jen lakonicky konstatuje, že se Gregor (Řehoř) Samsa *„jednou ráno probudil z nepokojných snů"* (Kafka 2009, s. 53). Zvláště ten první „filmový sen", po němž budou následovat ještě další (setkání s prodavačkou, jízda s Grete po mostě, několik sekvencí na hřbitově) je surreálný až hororový, jistě však absurdní, včetně hudebních a akustických efektů – šelestů, skřípění, neurčitých hlasů, atonálních variací (housle, viola, violoncello), vše pak přechází v bláznivě se zrychlující zvuk vlaku, zvuk padajícího kamení útočí na ušní bubínky. Jako absurdní vyhlíží už nástup do vlakového vozu spolu s dalšími „anonymně" oblečenými muži v bufinkách. Mrazivý je pohled přísného otce Samsova v obleku průvodčího, zle se na Gregora dívajícího. Grete vstupuje do téhož vozu (v pozadí je vidět kreslené kulisy, jako na divadle), aby se mu v uličce kamsi ztratila. Špalír mužů v „kafkovských" bufinkách stojí podél vozu, jenž se však začíná bláznivě rychle rozjíždět. Z některých kupé zmizely všechny přepážky a proti Gregorovi uličkou kráčí jiný přísný muž, o němž se později dozvíme, že je prokuristou. Cizost, nepřátelství a neuchopitelnost prostředí podtrhuje znovu se objevující postava otce, jenž v uzavřeném kupé „hraje na housle": s téměř bláznivým výrazem ve tváři, ale bez smyčce, s pilkou – de facto je rozřezávající (Gregor si rád vyráběl věci lupénkovou pilou, jak stojí v textu *Proměny*). Dezorientovaný Gregor se před prokuristou ukryje ve volném kupé, v němž je posléze zasypáván zeminou jako v hrobě. A náhle zvoní budík, který Gregora ze snu probouzí – i tento motiv je nový, neboť v povídce snad Gregor zaspal, přeslechl zvonění. Přesto je i z tohoto výčtu zřejmé, že film široce konkretizuje „místa nedourčenosti", ono lakonické sdělení vypravěče o „nepokojných snech".

Diegetický svět filmové fikce však tematizuje i další „sny", v textu naznačené jako vnitřní vidění, či zcela absentující. Gregor proměněný ve zvíře (hmyz) zůstává duší člověkem, což dokládají i jeho sny „s otevřenýma očima", doprovázející a v něčem snad i zmírňující (nebo naopak drásající) krutou realitu pozvolného Gregorova umírání. Jde o sen o návštěvě dívky (v kloboučnictví), kterou měl rád, ale jíž se bál vyjevit své city, sen o harmonickém dětství, v němž se setkává se sebou samým coby dítětem (využit motiv dvojího zrcadlení – dítěte v zrcadle a „zhlédnutí" sebe sama v zrcadle dítěte). Výčet scén a motivů „vepsaných" do filmového světa bez přímé opory v textu by byl extrémně dlouhý, tedy jen pro ilustraci uvedeme několik dalších, namátkově vybraných. Vedle výše připomínaných snů je nově připsána kupř. epizoda s obřadným vstupem komisního pana prokuristy do bytu Samsových, pána v černém klobouku („tvrďáku"), důstojného a hrozivě vyhlížejícího i vystupujícího muže, sebejistě a beze studu nahlížejícího do soukromí členů domácnosti, před nímž se oba rodiče Samsovi hrbí, ponižují, z něhož

mají očividně strach. Je však v souladu s „instrukcemi" vepsanými do Kafkova textu, že prokurista (v ruské verzi „gospodin upravljajuščij") je kožený, panovačný, „akurátní" jako představený, nadřízený úředník vědomý si svého postavení a moci. Jeho výtky, pronášené důrazným a rozkazovačným hlasem, se opakovaně vrývají do mysli diváků. Rodiče se chovají jako přestrašené loutky, i chování prokuristovo připomíná loutku. Plně expresionistická je situace, při níž rodiče i prokurista hledí na „proměněného" Gregora bezprostředně poté, co on ústy odemkl a otevřel dveře. Následující sekvence jsou záměrně strojené, hyperbolicky zachycují hyperbolizovanou reakci postav.

Jiné aspekty slovesného obrazu musely být eliminovány, a nejednou ty, které souvisejí s nezastupitelnou rolí vypravěče v epickém díle – aniž by to však bylo nutné chápat jako „umělecký nedostatek". Přesněji vzato, bylo to jen naznačeno jinými prostředky: dlouhé úvahy, např. o tom, co a jak si počít s nesloužícím tělem, jak se obhájit před zaměstnavatelem, četné další a další reflexe, které čteme v povídce zprostředkované vypravěčem, jsou filmem konkretizovány jen v podobě gestikulace a mimiky, pohybů Gregorovy tváře a těla. To, co se čtenáři jeví jako podstatné pro sledování Gregorových osudů, co je vypravěčem dokonale popsáno a představeno, tedy vnitřní svět Gregorův, k němuž „má přístup" jen vypravěč (pro všechny přítomné postavy je Gregor jen „němá tvář"), to vše je Mironovem v roli Gregora pouze naznačeno, popř. „absentuje". Vedle divadelního východiska (text byl původně adaptován pro potřeby divadla) se zde uplatňují i postupy neozvučeného filmu.

Carlos Atanes také podstatně rozšiřuje počet replik a sekvencí, jde však podstatně dále než V. Mironov, resp. V. Fokin. Jde o volnou adaptaci, která se textem inspirovala, ale nepřidržuje se jej, v mnoha detailech i sekvencích. Jak už bylo uvedeno dříve, zasadil příběh do doby nacismu a nejspíše do Německa Třetí říše (jakkoli se v anotaci filmu píše o jakési zemi ze „střední Evropy"). Tomu odpovídají německé vojenské písně a nacistický pochod. Postavu Gregorovu přiblížil tvůrci, tedy Franzi Kafkovi, i výběrem herce, jehož vytáhlá postava a hubená a poněkud komisní tvář i tmavé vlasy sčesané na pěšinku nesou některé fyziognomické rysy Franze Kafky v době napsání *Proměny*. Prokurista má německé civilní příjmení Hassler, ale s přesazením do německého prostředí souvisí i nacistické uniformy dvou mužů, vstupujících do domu Samsových, i wagnerovská hudba, i záběry na nacistický pochod. Samsově matce přibylo jméno Sophie (Kafkova matka se však jmenovala Julie), zato Gregorův otec má jméno identické s otcem Kafkovým: je také Hermann.

S řadou připsaných, tedy přidaných motivů souvisí i řada motivů eliminovaných, vypuštěných. Patří k nim celé sekvence, v nichž vypravěč líčí nejen Gregorovo probuzení a rozpoznávání nového „těla", ale i dialog (či pokus o něj) s rodiči, kteří mu připomínají jeho pracovní povinnosti. Vše, co se děje v pokoji za dveřmi, je eliminováno, divák se ocitá mezi těmi „přede dveřmi", jako otec a prokurista.

Naopak vstup prokuristy je okázalý, stejně jako jeho přivítání, jeho řeč je prudká a místy přechází v hlasitý ostrý tón, po zhlédnutí Gregora se chová hystericky a nepříčetně. A otec od prvního okamžiku toto „monstrum" nenávidí, křikem ho zahání do knihovny, vyhrožuje mu holí, dokonce usmrcením.

I přímo vloženou židovskou tematiku, „připsané židovské motivy", můžeme jistě chápat jako aditivní. V literárním textu Proměny nenajdeme tuto problematiku přímo představenou, je latentně přítomna jen v možných čtenářských konkretizacích nebo v ryzí spekulaci, podle níž *Proměna* souvisí s Kafkovým hlubokým zájmem o židovství a sionistické hnutí, nebo že proměnu Gregora můžeme chápat jako narážku či šifru proměny Kafkovy – v žida/Žida, v antisemitské reflexi, v „obludný hmyz" (Kučera, 2013). Aditivního původu je tedy např. Davidova hvězda visící v jídelně, kterou však vidíme jen dvakrát a nestává se leitmotivem jako portrétní fotografie Kafkova ve filmu J. Němce. Přesazení do nacistického, tedy antisemitského prostředí vytváří podobný rámec jako nepřízeň počasí, která následuje po celou dobu Gregorovo „jinobytí" v textu (vyčasí se až po jeho smrti: jedna z „proměn" tematizovaných v díle[15]). Filmová adaptace sice redukuje počet nájemníků na dva, ale konkretizuje je. Jeden z nich je označen jako „sentimentální anarchista", druhý, který jej takto označil, sám sebe vidí jako „sentimentálního marxistu". Jídlo, které jim Samsovi předkládají, jim moc nechutná (jeden z nich to doprovází větou, že všichni vědí, „jak špatná je židovská kuchyně"), Samsovi jsou podle něj milí lidé a Grete hezká, současně v nich vidí „cosi divného", cizího. Při prohlídce obrovské knihovny je udiven, že všichni autoři knih jsou židé.

[15] Povídka/novela je nazvána *Proměna*, ale my nemůžeme nesledovat motiv změny a proměny jako leitmotiv, trvale přítomný motiv, jenž prochází celým textem a vtiskuje mu specifické významové odstíny – od počátku, tedy od faktu uvědomění si proměny svého těla Gregorem Samsou, dále náhlou proměnu vztahu rodičů (zvláště otce) k němu, proměnu postoje Grete, proměnu už „proměněného" Gregora v extrémně vyzáblou trosku až po proměnu Grete/Markéty v krásnou mladou ženu (v kontrastu se změnou Gregorovou, jenž je strádáním vyhublý na kost a umírá. Proměňuje se pokoj Gregorův, stává se z něj cosi jako smetiště plné odpadků, také „odložiště" nepotřebných věcí, s nadsázkou jakési „doupě", jehož se štítí. Proměňuje se i počasí – ze sychravého po vlídné, jarní etc. Změny plánují rodiče, sní o tom, že se přestěhují a hodlají se poohlédnout po budoucím nápadníkovi krásné „Markétky". Se smrtí Gregorovou se vyčasí etc. etc. I v adaptaci posluhovačka otevírá okno a všichni si uvědomují, jaké venku vládne slunečné počasí, ptáci zpívají, jak je pokoj prozářen slunečním svitem. Na první pohled se zdá, že tyto „změny" a „proměny", kromě výchozího motivu, nemají žádný podstatný význam, že nejsou semioticky důležitými příznaky obecnější tendence (i próza nese název v jednotném čísle). Podrobnější rozbor by patrně ukázal, že není náhodou, že próza začíná tím, že si Gregor uvědomuje fakt své proměny *„v jakýsi nestvůrný hmyz"* (Kafka, 2009, s. 53) a končí pohledem manželů na jejich *„čím dál čilejší dceru"*, která *„rozkvetla v krásnou a kyprou dívku"* (ibid., s. 105 – 106).

Popis připsaných scén by byl velmi bohatý, došlo k zásadním posunům nejen v lokalizaci a „datací" příběhu, ale i ke změnám interiérovým (Samsovi vlastní rozlehlý dům), Gregor obývá velkou knihovnu, která se nachází nad jídelnou a může pozorovat členy své odcizující se „rodiny", po smrti Gregora si udělají výlet k moři, ve slavnostním úboru, a Grete vyhlíží jako mimořádně přitažlivá dívka „na vdávání". Zcela eliminovány naopak zůstaly Gregorovy úvahy a reflexe, pro text stěžejní, tlumočené vypravěčem, chybí i Gregorův zápas s vlastním novým tělem a potřeba jej ovládnout, zoufalá snaha komunikovat s rodiči a Grete.

Prostor dílčí studie neumožňuje komplexnější uchopení tématu, přesto však už z naznačených motivů, dílčích analýz a srovnání vyplývá jedna důležitá skutečnost: všichni uvedení filmoví tvůrci vnímají text nikoli jako cosi neuchopitelného, tajemného, neproniknutelného, domněle přístupného jen elitním znalcům,[16] nikoli jako cosi absolutně mnohoznačného, mnohovýznamového, parabolického, k čemu nutí literární text badatele nebo zvídavé čtenáře – nevidí v něm ani něco posvátného, hieratického, mystického, transcendentálního. V jejich interpretaci je látka svědectvím o samotném tvůrci, je výrazem jeho zkušeností, Gregor má také řadu charakterových, psychických a dokonce i fyziognomických vlastností (tak u Atanese) přisuzovaných autorovi. Naprosto zásadní roli hraje Gregorovo lidské Já, jeho lidskost a křehkost, „duše" (zvláště ve Fokinově adaptaci), která prostupuje „hmyzí" nebo jinou non-lidskou podobou. Toto lidské Já je opuštěno nejbližšími a týrané fyzicky (hladem, posluhovačkou etc.) a zvláště psychicky, a tak dovedeno k tragickému konci (Gregor nepředstavitelně vyhublý na kost umírá hlady).

Závěr

Nehledě na specifičnost výrazových prostředků literárních a filmových představují analyzované adaptační pokusy umělecky svébytný a (jakkoli do různé míry) recepčně přesvědčivý způsob uchopení Kafkovy látky. Jde o několik způsobů adaptačního navazování. První adaptační strategie se vyznačuje výrazně symbolickými, ojediněle až výtvarně surrealistickými tendencemi (V. Fokin). Jejím základem je však fakt, že postava Gregora Samsy neztrácí vnější lidské (ob)rysy, jen některé jeho reakce a potřeby se jeví být animální (taktéž ve snímku Marka Paola Paveseho, 1971). Druhá adaptace využívá „oka subjektivní kamery" (podobně jako experimentální film Sándora Kardose, 2010, částečně i snímek Fran Estéveze, 2004) zdůrazňující prvky grotesky a absurdity (J. Němec). Němec však respektuje textovou předlohu v míře tak výrazné, že lze hovořit o tvůrčí snaze zachytit slovesné dílo Kafkovo kongeniálně. Třetí filmová adaptace, a současně typ navazování na pretext, je naopak poměr-

[16] Zvláště toto pojetí Kafkova díla jako tajemné šifry nepřihlížející k uměleckého epickému mistrovství pisatele kritizoval Milan Kundera v eseji *Kastrující stín svatého Garty* (Kundera 2006).

ně volná, slovesným dílem však výrazně inspirovaná, aktualizující a konkretizující představené bytí jako svého druhu „předobraz holocaustu" (C. Atanes). Současně je Gregor (pojetím postavy a kamerou) představen jako napůl člověk, napůl živočich (jakkoliv záběr plačících očí je dosti výmluvný) na rozdíl od snímků např. Josefiny Moliny (1969) nebo Chrise Swantona (2012), „ukazujících" jen živočicha hmyzí fyziognomie. Zásadní roli ve všech dílech sehrávají kvazi-realistické detaily a odcizení (alienace) v mnoha dimenzích tohoto pojmu, zvláště však odcizení tělesné („vlastní" tělo je „cizí" a chová se jako cosi nepřátelského, poutá na sebe nelibost a nenávist okolí) a rodinné (rodina by měla představovat bezpečí, zázemí, podanou ruku v nouzi, Gregorovi nejbližší však představují nepřátelskou moc, která se stupňuje až k výzvě k sebevraždě). Jak jistě plyne z našeho rozboru adaptací, bytí Gregora i v proměněném těle je lidské, Gregor nepřestal být člověkem, lidskou postavou ani v odcizené tělesnosti.

Literatúra

BERNARD, Jan a kol.: *Jan Němec: enfant terrible...* 1. sv. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. 648 s. ISBN 978-80-7331-277-0.

BERNARD, Jan a kol.: *Jan Němec: enfant terrible...* 2. sv. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 684 s. ISBN 978-80-7331-416-3.

BIDERMAN, Shai – LEWIT, Ido (eds.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image.* London, New York: Wallflower Press, 2016. 373 s. ISBN 978-0-231-85089-6.

BLÁHOVÁ, Jindřiška: „Autorský film je nesmysl". In: *Cinepur*, č. 105, 2016, s. 26 – 27. ISSN 1210-678X.

BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. In: *Iluminace*, č. 1, 2010, s. 7 – 21. ISSN: 0862-397X.

ECO, Umberto: *Lector in fabula.* Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

DANIŠOVÁ, Nikola: Animal transformation as a deserved punishment in arch-narratives. In: *Ars aeterna*, č. 2, 2018, s. 18 – 31.

FEDROVÁ, Stanislava (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě.* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 516 s. ISBN 978-80-85778-73-1.

GOLDSTÜCKER, Eduard: *Na téma Franz Kafka*. Praha: Československý spisovatel, 1964. 103 s.

HUTCHEONOVÁ, Linda: *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitrayová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. 246 s. ISBN 978-80-7460-027-2.

INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární.* Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989. 419 s. ISBN 80-207-0104-4.

JANOUŠEK, Jiří (ed.): *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek: 3 ½ podruhé*. Praha: Orbis, 1969. 331 s.

KAFKA, Franz: *Proměna a jiné povídky*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Československý spisovatel, 2009. 229 s. ISBN 978-80-87391-08-2.
KOSÍK, Karel: *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, 1993. 205 s. ISBN 80-2020442-3.
KUČERA, Petr: The Disappearance of Identity in Franz Kafka's Prose Metamorphosis. In: Mišterová, Ivona (ed.): *A Search for Identity*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2013, s. 99 – 122. ISBN 978-80-261-0323-3.
KUNDERA, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis, 2006. 70 s. ISBN 80-7108-274-0.
MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatúry*. Prel. Pavol Winczer. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979. 377 s.
MIKULÁŠEK, Alexej: 2019. Kafkova „Proměna" v televizní adaptaci Jana Němce. In: *World Literature Studies*, č. 3, 2019, s. 63 – 79. ISSN 1337-9275.
MIKULÁŠEK, Alexej: Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky Proměna (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům). In: Timko, Štefan (ed.): *Česká literatúra a film V*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, s. 87 – 109. ISBN 978-80-558-1303-5.
MIKULÁŠEK, Alexej: Kafka's The Metamorphosis as an „Identified Stereophonic Composition": A Few Notes on the Radio Drama by Josef Henke in the Context of Some Film and Television Variations. In: Arslan, M. (ed.): *Silk Road 2019 Conference Proceedings*. Tbilisi: International Black Sea University, 2020, s. 72 – 81. ISBN 978-9941-8-2211-7.
SCHMITZ, Walter – UDOLPH, Ludger (eds.): *Tripolis Praga: die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem, 2001. 402 s. ISBN 3-933592-91-7.
UHERKOVÁ, Daniela (ed.): *Kafka a Čechy*: sborník příspěvků z mezinárodní literárněvědné konference uspořádané Společností Franze Kafky 2. října 2006 v Praze. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007. 156 s. ISBN 978-80-86911-11-3.
WICHNER, Ernest – WIESNER, Herbert (eds.): *Pražská německá literatura od expresionismu po exil a pronásledování*: katalog k výstavě. Praha: Aula, 1995. 213 s.
ŽILKA, Tibor: *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2015. 146 s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Citované filmy

Die Verwandlung (r. Jan Němec, NSR, 1975)
Franz Kafka's It's a Wonderful Life (r. Peter Capaldi, Spojené království, 1993)
La Metamorfosi (r. Marco Paolo Pavese, Itálie, 1971)
La Metamorfosis (r. Josefina Molina, Španělsko, 1969)
Matamorphosis (r. Chris Swanton, Spojené království, 2012)
Metamorfosis (r. Fran Estévez, Španělsko, 2004)
Metamorphosis: Immersive Kafka (r. Sándor Kardos, USA, 2010)

Prevraščenije (r. Valerij V. Fokin, Ruská federace, 2002)
The Metamorphosis of Franz Kafka (r. Carlos Atanes, Španělsko, 1993)
The Metamorphosis of Mr. Samsa (r. Caroline Leaf, Kanada, 1977)

Kontakt

PaedDr. et PhDr. Alexej Mikulášek, PhD.
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
alexej.mikulasek@seznam.cz

BALÁŽOV ROMÁN O PREVÝCHOVE PROSTITÚTOK A JEHO FILMOVÁ PODOBA[1]

Monika Adamická

Abstract: This submission deals with the novel of Slovak writer Anton Baláž *The Camp of Fallen Women* (*Tábor padlých žien*) and its film adaptation. The novel focuses reeducation of prostitution from Bratislava – Vydrica to the conscientious citizens in the forced labour camp Nováky. The story is about the first post-war period when socialist regime was established in the Czechoslovakia. The novel was adapted into a film version in Laco Halama's direction. The submission analyses shifts in adaptation, addition, elimination, contamination and substitution, which are demonstrated by thier specific examples.

Key words: film adaptation, prostitution, socialist regime, forced labour camp

Anton Baláž sa vo svojich dielach vo veľkej miere venuje zobrazovaniu historickej tematiky, pričom sa zameriava na tie udalosti a osobnosti slovenskej histórie, ktoré sú pre recipienta málo známe a ktoré boli v slovenskej literatúre málo spracúvané. Dalo by sa povedať, že tieto témy sú akýmsi bielym miestom v slovenskej literatúre. Možno spomenúť román *Povedz slovo čisté* (2017), venovaný Štefanovi Krčmérymu, literatúru faktu *Prehovor, Ezechiel* (2012) o Jánovi Lajčiakovi či *Vyniesť na svetlo dňa príbehy dlhej noci. Rozhovory s Rudolfom Dobiášom* (2014). Významné miesto v jeho tvorbe patrí dielam so židovskou tematikou, pričom sa nezameriava priamo na holokaust, ale v centre jeho pozornosti stoja povojnové osudy preživších, teda tých Židov, ktorí prežili hrôzy koncentračných táborov a v povojnovom období, v podmienkach rodiaceho sa československého socialistického zriadenia, sa snažia znovu zaradiť do spoločnosti, nájsť nový zmysel života. Ide o zbierku *Portréty prežitia* (2014), ktorá obsahuje román *Krajina zabudnutia* (román vyšiel v roku 2000 ako samostatná kniha), poviedky *Trhlina* a *Šimon Pútnik* a literatúru faktu *Transporty nádeje* (2010) a *Dva slovenské osudy. Špitzer – Mach* (2019).

Okrem židovskej tematiky sa vo svojich prácach s historickou tematikou venuje aj dejinám prostitúcie v bratislavskej štvrti Vydrica (literatúra faktu *Hriešna Vydrica* z roku 2007) a v románe *Tábor padlých žien* groteskným spôsobom zobrazuje snahu socialistického režimu prevychovať bratislavské prostitútky na uvedomelé občianky.

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

Román *Tábor padlých žien*

Román *Tábor padlých žien* je postkoloniálnym románom. „Postkoloniálny román sa svojím obsahom zameriava hlavne na osobnosti, o ktorých platil zákaz hovoriť a písať v pozitívnom zmysle slova (A. Dubček, R. Dilong a pod.) alebo na tabuizované témy (ideologická prevýchova prostitútok v 50. rokoch)" (Žilka, 2016, s. 87). Hlavným kritériom postkoloniálneho románu je tematické hľadisko, ale aj časové. Vracia sa k tým historickým udalostiam, o ktorých sa počas socializmus nesmelo písať, historické udalosti prehodnocuje, vyznieva kriticky voči ZSSR a totalitným mechanizmom. Samotný názov postkoloniálny je odvodený od historických skutočností, ktoré sa odohrali na území Československa. Počas socializmu sme sa dostali pod vplyv Sovietskeho zväzu. Neboli sme síce úplne jeho súčasťou, ale boli sme akousi (polo)kolóniou, vzniká tu (polo)koloniálna závislosť. Postkolonializmus sa používa na označenie tematiky, ktorú v sebe nesú diela odrážajúce stav spoločnosti po rokoch útlaku a nesamostatnosti a zároveň ponechania spoločnosti na nižšej úrovni vývoja (Žilka, 2015a, s. 33). Tak to bolo aj v slovenskej spoločnosti a literatúre. Česká aj slovenská spoločnosť bola zbavená samostatnosti, slobody občanov. V dôsledku toho boli niektoré témy v slovenskej literatúre tabuizované. Po prevrate v roku 1989, teda v postkoloniálnom období, sa romány vracajú práve k týmto témam, ktoré počas socializmu nemohli byť spracované alebo mohli byť spracované podľa ideologických kritérií.

Balážov román sa okrem tematiky ideologickej prevýchovy prostitútok na uvedomelé občianky približuje k postkoloniálnemu románu aj na úrovni postáv, resp. postavy povereníka vnútra Daniela Okáliho,[2] aj keď ho v románe priamo nepomenúva.

Dej románu sa odohráva v bratislavskej štvrti Vydrica,[3] ktorá bola spájaná s prostitúciou. Následne sa dej románu presúva do Novák, konkrétne do pracovného tábora, v ktorom boli počas druhej svetovej vojny internovaní Židia a odtiaľ viedli transporty do nemeckých táborov smrti. V povojnovom období tu boli

[2] Daniel Okáli (1903 – 1987) bol slovenský politik, právnik, literát a literárny kritik. Patril medzi zakladateľov skupiny davistov, ktorá združovala ľavicovo orientovaných spisovateľov a politikov. V rokoch 1946 – 1948 pôsobil ako vládny splnomocnenec pre výmenu obyvateľstva s Maďarskom a ako vedúci československej presídľovacej komisie. Od roku 1948 bol povereníkom vnútra. V roku 1951 bol obvinený z buržoázneho nacionalizmu. Vo väzení bol do roku 1960, následne v roku 1963 bol rehabilitovaný.

[3] Vydrica je bývalá osada pod Bratislavským hradom v časti Staré mesto, ktorá vznikla najneskôr okolo roku 1360. Od 18. storočia až do druhej svetovej vojny bola známa prostitúciou. Väčšia časť osady bola zbúraná okolo roku 1960 a roku 1970 v súvislosti s výstavbou Nového mosta. V súčasnosti vznikajú plány na obnovu Vydrice.

umiestnení karpatskí Nemci[4] pred svojím odtransportovaním do Nemecka. Neskôr slúžil ako tábor nútených prác pre politických väzňov a asociálne živly a zároveň sem opätovne boli internovaní Židia (aj maďarskí) pred ich emigráciou do Izraela.[5] Časovo sa dej románu odohráva v roku 1949, v prvých rokoch existencie Československej ľudovodemokratickej republiky, v ktorej sa postupne presadzovalo socialistické zriadenie. Rovnako ako v prípade postkoloniálneho románu *Krajina zabudnutia* by sa dalo usudzovať, že dej sa odohráva počas dlhšieho časového obdobia. Dôkazom toho je zmienka o blížiacom sa budúcom likvidovaní tábora nútených prác v Novákoch. Ten bol zlikvidovaný až v roku 1953.

V románe sa nedajú určiť hlavné a vedľajšie postavy. Všetky postavy sú hlavnými, vytvárajú skôr akoby skupiny hlavných postáv. Vo všeobecnosti by sa postavy dali rozdeliť na tých, ktorí v tábore velia, a tých, ktorí sú v tábore internovaní ako asociálne živly odsúdené na prevychovanie (prostitútky, Židia, partizáni na čele s veliteľom – Idealista hôr, Cigáni, mnísi). V postave povereníka vnútra možno detegovať Daniela Okáliho, ktorý bol v zobrazovanom období povereníkom vnútra Slovenskej národnej rady, ale Baláž ho v knihe priamo nepomenúva, čo je charakteristickým rysom autorovej tvorby. Postavy, ktoré sú inšpirované skutočnými osobnosťami slovenskej histórie, vystupujú v jeho beletristickej tvorbe pod zmenenými alebo symbolickými menami (napr. v poviedke *Šimon Pútnik* vystupuje otec Martina Rodana pod menom Šimon Gavora). Daniel Okáli ako poverenník vnútra bol okrem iného poverený riešením otázky prostitúcie a prišiel s nápadom

---

[4] Karpatskí Nemci sú po nemecky hovoriacou minoritou na území Slovenska a časti Ukrajiny, ktorá sa na územie bývalého Uhorska dostala medzi 12. a 19. storočím. Po roku 1944 bolo postupujúcou Červenou armádou evakuovaných a čiastočne násilne deportovaných 84 % karpatských Nemcov zo Slovenska.

[5] Od roku 1948, keď 14. mája vznikol štát Izrael, prebiehala tzv. veľká židovská alija, teda emigrácia preživších československých Židov do Izraela, ktorú zabezpečoval Palestínsky úrad so sídlom v Bratislave. Prvý transport odišiel zo Slovenska v decembri 1948, pri ktorom odišlo 2500 dobrovoľníkov z vojenskej jednotky Hagana, aby sa postavili na obranu štátu Izrael pred útokmi arabských vojenských jednotiek v arabsko-izraelských vojnách. V januári 1949 odišiel prvý civilný transport. Po tom, ako boli transporty Židov z územia štátov sovietskeho bloku zastavené (z dôvodu, že v prvých parlamentných voľbách v Izraeli bola porazená komunistická strana a tým sa Izrael dostal do západnej sféry vplyvu, nie do východnej, sovietskej), pokúšali sa Židia dostať do Izraela cez územie Slovenska. Československo bolo totiž poslednou krajinou, z ktorej boli transporty umožnené. Najviac sa o emigráciu usilovali maďarskí Židia, pričom ilegálne prekračovali hranice cez rieku Ipeľ. Maďarská vysťahovalecká akcia trvala až do mája 1950. Po IX. zjazde Komunistickej strany Slovenska v máji 1950, na ktorom odznela ostrá kritika tzv. buržoáznych nacionalistov (medzi nimi aj organizátorov alije, označených za sionistov), bola vysťahovalecká akcia zastavená a organizátori alije boli súdení vo vykonštruovaných procesoch proti buržoáznym nacionalistom.

ich prevýchovy na uvedomelé občianky v tábore nútených prác. Autor poznal životný príbeh Daniela Okáliho najmä prostredníctvom jeho syna, ktorý Balážovi poskytol materiály, fotografie a svoje osobné spomienky najmä na obdobie Okáliho uväznenia. V diele *Transporty nádeje* sa bližšie venuje osudu povereníka vnútra, ktorý bol súdený vo vykonštruovanom procese s tzv. buržoáznymi nacionalistami a odsúdený na 18 rokov väzenia. Napriek tomu, že sa pred uväznením rozviedol s manželkou Evou, bola ona aj ich dvaja synovia vysťahovaní z bytu a istú dobu boli umiestnení aj vo vile Štátnej bezpečnosti v Prahe. Otcovo zatknutie sa dotklo aj životov jeho synov. Boli nútení ukončiť svoje štúdiá v Leningrade, vojenčinu si odslúžili v ostravských baniach, neskôr sa zamestnali ako robotníci v Kablovke. Až po Stalinovej smrti a matkiných intervenciách sa mohli vrátiť k štúdiu. Daniel Okáli sa po prepustení z väzenia vrátil k svojej manželke, nikdy sa však nevrátil k profesii právnika ani do politiky. Začal pracovať ako literárny kritik v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied. Nikdy neoľutoval to, že sa až do svojho uväznenia zasadzoval o to, aby sa mohli uskutočniť vysťahovalecké akcie Židov do Izraela.

Reálnou osobnosťou bola inšpirovaná aj postava Bela Blaženého, a to docentom Miroslavom Bažánym,[6] ktorý bol v tom čase riaditeľom Psychotechnického ústavu a so svojím výskumným tímom prišiel do Novák, aby s vydrickými prostitútkami urobil psychotechnické testy. „O tom, že boli v tábore, som sa dozvedel z táborového hlásenia na povereníctvo vnútra, ale moje pátranie po testoch, ba aj po ústave bolo bezvýsledné" (osobný rozhovor, 13. 12. 2018). V románe však ide o fiktívne vykreslenie osudov Bažányho. Kým Belo Blažený sa za svoju prácu dostáva do väzenia, skutočný Bažány bol len prepustený zo zamestnania a až udalosti Pražskej jari a následná normalizácia ho prinútili k emigrácii.

Impulzom na napísanie románu bolo pre Baláža stretnutie s povereníkom vnútra Danielom Okálim. Balážov strýko Štefan Deči patril dokonca do strážneho oddielu tábora. Baláž označil novácky tábor ako tábor troch totalít, v ktorom boli najskôr Židia pre zlý rasový pôvod, potom karpatskí Nemci pre nesprávnu národnosť

[6] Doc. PhDr. Miroslav Teofil Bažány, Csc., vyštudoval lingvistiku a psychológiu. V rokoch 1946 – 1948 pôsobil v Paríži, neskôr v Londýne. V roku 1948 sa vrátil do Československa. Stal sa riaditeľom Psychotechnického ústavu a Ústrednej poradne povolaní, kde pracoval až do roku 1953. V tom čase robil rozbor čerpania viazaných vkladov v Česku a na Slovensku, v ktorom sa ukázalo, o koľko bolo Slovensko ukracované. Na základe uverejnenia štúdie s výsledkami rozboru bol prepustený zo zamestnania. V neskoršom období sa spolupodieľal na vzniku Psychologického laboratória Slovenskej akadémie vied. V roku 1968 bol stúpencom Dubčeka a Pražskej jari, v roku 1969 nútene odišiel do exilu a začal pracovať v Unescu. 18. decembra 1995 dostal z rúk veľvyslanca Francúzskej republiky na Slovensku pána Michela Perrina menovanie za dôstojníka Rádu akademických paliem. Perrin ocenil jeho dvadsaťročnú prácu v Unescu a jeho misie do takmer 20 krajín, najmä tretieho sveta, kde pomáhal zlepšovať vzdelávacie systémy.

a nakoniec ľudia pre nesprávny triedny pôvod. Hoci autor sa počas života stretol s niekoľkými bývalými prostitútkami z Vydrice, postavy románu sú fiktívne. Autor pri písaní diela však vychádzal z autentických dobových písomných materiálov, a to z archívu policajného riaditeľstva v Bratislave, z tajného archívu Daniela Okáliho a z knihy denných rozkazov a správ z Tábora nútenej práce v Novákoch.

Dej románu sa sústreďuje okolo problematiky prevýchovy prostitútok z bratislavskej Vydrice. Keďže dielo je výsledkom dlhoročného štúdia archívnych materiálov (niektoré z nich sú súčasťou prílohy tretieho vydania románu) a zbierania osobných svedectiev, v románe sa nachádza množstvo reálií z tohto obdobia. Okrem prostitúcie v povojnovom období sa autor zaoberal aj štúdiom židovskej tematiky v období krátko po skončení druhej svetovej vojny. Narážky na židovskú tematiku možno nájsť aj v románe *Tábor padlých žien*. Jednak sú to postavy Židov internovaných v tábore (najmä postava doktora Zigmunda), jednak prejavy prevládajúceho antisemitizmu v postave Carmen, keď po príchode do tábora (na oblečení nájde prišitú Dávidovu hviezdu) vyhlási: „*Ja po špinavých Židoch nič nosiť nebudem!*“ (Baláž, 2017, s. 20). V tomto prípade poukázal Baláž na tragickosť doby, v ktorej napriek tomu, že už niekoľko rokov neplatili rasové zákony, naďalej pretrvávali myšlienky antisemitizmu. Autor v románe zároveň spomína vysielanie rádia Bielej légie,[7] vďaka ktorému sa v tábore začalo šíriť ilegálne heslo: „*Cez deň za Stalina, v noci proti Stalinovi!*“ (Baláž, 2017, s. 220). Na druhej strane viaceré udalosti, ktoré autor využil na vykreslenie doby, vyznievajú groteskne. Groteskne vyznieva udalosť zberu mandelinky zemiakovej, ktorú na nás zoslali Američania, ako aj prednáška Bela Blaženého o nepotrebnosti ženskej módy v socialistickom štáte.

Dominantým motívom v románe v súvislosti so zobrazovanou tematikou prostitúcie je motív nahoty a erotickosti. Nahota, vystavovanie vlastného tela, je vykreslená ako prirodzená vlastnosť internovaných prostitútok. Počas internovania v tábore im chýba kontakt s mužom, preto využívajú rôzne príležitosti, aby sa mohli zblížiť s mužskou časťou tábora. Autor Anton Baláž dokáže majstrovsky pracovať so slovom pri zobrazovaní nahoty a erotickosti – opisuje nahotu a erotické scény krásne, umelecky tak, aby sa príjemcovi nejavili vulgárne.

[7] Biela légia bola protikomunistická kresťanská organizácia, pôsobiaca na území Slovenska a Rakúska, ktorej cieľom bolo informovať širokú verejnosť aj zahraničie o komunistickom terore. V máji 1950 až júni 1953 vysielala z Rakúska rozhlasové spravodajstvo. Rozhlasový vysielač Biela légia bol vzorom pre neskoršie vysielanie rádia Slobodná Európa. Hlavnými zakladateľmi a poprednými členmi boli Jozef Vicen a Jozef Mikula.

Adaptácia románu *Tábor padlých žien*

- **žáner:** dráma
- **réžia:** Laco Halama
- **kamera:** Zoltán Weigl
- **scénar:** Anton Baláž
- **hudba:** Rudolf Geri
- **krajina pôvodu:** Slovensko
- **rok vzniku:** 1997
- **čas trvania:** 99 min.

Vo všeobecnosti by sa dalo povedať, že film sleduje dejovú líniu knižnej predlohy zrejme aj v dôsledku toho, že autor románu bol aj autorom scenára. Možno teda konštatovať, že v prípade tejto adaptácie ide o komplexnú nadväznosť posttextu na pretext, ktorá je najčistejšou formou, jadrom intertextuality (Žilka, 2015b, s. 90). Baláž pri písaní scenára však musel brať do úvahy technické a finančné možnosti realizácie filmu. Technickým problémom bola neexistencia tábora v Novákoch, resp. v polovici 90. rokov 20. storočia neexistovalo na Slovensku nič, čo by sa na novácky tábor podobalo. Z toho dôvodu bol postavený filmový tábor vo vojenských lesoch na Záhorí. Druhým problémom boli financie, ktoré neumožnili situovať dej filmu do bane. Scény z bane sa však v pôvodnom scenári pre režiséra Dušana Raposa nachádzali. Keď sa Rapošovi nepodarilo zohnať financie na sfilmovanie románu, záujem o jeho filmové spracovanie prejavila Slovenská televízia. Scenár pre televízny film pripravil Baláž s dramaturgičkou Janou Kákošovou. Na realizáciu filmu získalo filmové štúdio Koliba v spolupráci s európskym filmovým podporným fondom Eurimages 15 miliónov korún. Režisér Laco Halama akceptoval scenár v jeho plnom znení, zo scenára takmer nič nevypustil.

Pri prepise literárnej predlohy do filmovej podoby dochádza k istým posunom:

1. adícia: rozšírenie pretextu o nové pasáže, postavy;
2. eliminácia: vynechanie častí pretextu, resp. istých prvkov (postava, časť deja);
3. substitúcia: výmena jedného prvku za iný;
4. kontaminácia: z viacerých textov sa vytvára nový text (kontaminovaná môže byť aj postava).

Keďže ide o filmovú adaptáciu románu, eliminácia je častejšia ako adícia, čím sa dej filmu dynamizuje. „Pri výpustke (eliminácii) sa dej dynamizuje, dokonca sa môže zmeniť celá koncepcia deja“ (Žilka, 2015b, s. 96). Môžeme tu však zaznamenať aj jednu významnejšiu adíciu, ktorou „autor obyčajne tvorivo zasahuje do deja, lebo v ňom rozvíja isté významové časti“ (Žilka, 2015b, s. 96).

- **Adícia:**

  Pridaná bola scéna, ako sa Zigmund zastrelil, a táboroví väzni následne stoja nad jeho hrobom, označeným židovskou hviezdou.[8] Samotný úkon zastrelenia však nie je vo filme zachytený. Po tom, ako si Zigmund priloží zbraň k hlave, nasleduje scéna ruky so zbraňou a výstrel, ktorý štartuje štafetu mieru (metonymia vo filme – slúži na odľahčenie príliš drastických, pornografických, morbídnych či iných momentov tým, že prenesie stred diania na iný objekt na základe súvislosti). V knihe sa Zigmundov príbeh končí jeho rozhodnutím zostať v tábore, nepridať sa do transportu maďarských Židov do Izraela (rozhovor medzi Erničkou a Zigmundom):

  „*A vysvetlí jej, že on vôbec ešte nie je rozhodnutý, transport židov zadržaný kvôli pokusu o nelegálny prechod hraníc do Rakúska do tábora zatiaľ nedorazil a vôbec... a už len pokrúti hlavou. Ernička sa sklamane od Zigmunda odtiahne*“ (Baláž, 2017, s. 280 – 281).

- **Eliminácia**

Eliminácií sa vo filme oproti knižnej predlohe nachádza hneď niekoľko.

1. Vo filme dochádza k eliminácii dvoch dôležitých postáv. Nespomína sa Vdova, dosť výrazná postava románu. Išlo o staršiu prostitútku, ktorá bola akýmsi vzorom pre ostatné a zároveň jej postava bola opradená určitou mystikou, tajom. Až v priebehu deja sa o nej dozvedáme viac:

   „*Vdova! Blyslo jej hlavou a – trocha sa tej ženy zľakla. Bol to najvyšší rang na Vydrici. Nikdy sa neodvážila posadiť sa k nej v Au-café tak blízo, aby zacítila jej veľmi zvláštnu voňavku, ktorú vyhľadával aj Spovedník, lebo ho vraj veľmi upokojovala. Predtým sa volala inak, ale ako Spovedníka popravili, všetky ju začali volať Vdovou a prejavovali jej úctu*“ (Baláž, 2017, s. 18 – 19).

   Rovnako vo filme chýba postava Bela Blaženého. Niektoré jeho repliky sa dostávajú do úst Stana Chomiča, napr. jeho reč o nepotrebnosti módy v socialistickom štáte.[9] V tomto prípade môžeme hovoriť o kontaminácii na úrovni postavy:

   „[...] *veliteľka Matilda všetkým šičkám nahlas, ale vľúdne vysvetlí, že o ich prácu v dielni, o ich budúci, ako i bývalý život sa zaujímajú aj výskumníci a súdruh riaditeľ takého ústavu sa prišiel na ne pozrieť aj osobne.*

[8] *Tábor padlých žien* (r. Laco Halama, SR, 1997), od 1. hod. 33. min. 08. s., následne od 1. hod. 37. min. 20. s.

[9] Ibid., od 26. min. 33. s.

– Považujem to za správny smer v novej móde, – preruší majstrovú hosť. – Praktickosť, účelnosť a dostupnosť, to by boli hlavné zásady, ktoré by mali absolútne prevažovať pri obliekaní našich proletárov. V budúcnosti je móda zbytočná, má tiež triedny pôvod, a preto spôsobila veľa nešťastia, má na svedomí citovú i ľudskú traumu miliónov robotníckych dievčat i žien [...]" (Baláž, 2017, s. 66 – 67).

2. Vo filme chýbajú scény, ktoré sa odohrávajú mimo tábora, a to prostredie bane, kde pracujú Čellárovi úderníci, neskôr aj Carmen a Vdova, a prostredie ilavskej väznice, do ktorej sa dostáva Ria Amala po afére s Cigánmi. Vo filme ju pred ostrihaním a väznicou zachraňuje veliteľ.
3. Eliminuje sa aj scéna odhalenia Cukrikárky za donášanie informácií Plažákovi, keď prostitútky nájdu vo vrecku jej nohavičiek papierik s udaniami.
4. V závere filmu je eliminovaná scéna pri návšteve povereníka vnútra, keď povereník predostrie prostitútkam dve možnosti riešenia ich budúceho života. Buď zostanú v tábore, alebo sa vrátia do Bratislavy. Vo filme je len obraz odchodu Carmen z tábora, ale odchádza kvôli svojej budúcej umeleckej kariére tanečnice.[10]

„*– Ponúkame vám tiež dôstojnú a bezpečnú existenciu. Môžete prejsť do normálneho pracovného procesu, aj keď istá forma dozoru a kontroly bude ešte začas nevyhnutná vo vašom vlastnom záujme. Ponúkame vám aj možnosť voľby: alebo zostať tu a pracovať pre národný podnik Odeva, alebo, ak nemôžete žiť bez mesta, vrátiť sa do Bratislavy a ísť pracovať do Závodu mieru súkať hodváb, na zvyšok prevýchovného trestu ešte pod dozorom*" (Baláž, 2017, s. 271).

- **Substitúcia**

Okrem adície a eliminácie dochádza aj k istým posunom pri prepise literárneho diela do filmovej podoby.

1. Jeden z posunov sa týka Mandinej priepustky do Bratislavy. Vo filme sa Manda počas tejto návštevy stretáva so svojou spiacou dcérou a jej opatrovníčkou Tante.[11] V knihe však Manda doma dcéru ani Tante nenájde. Živnosť (klobučníctvo) však bola Tante znárodnená a ona i Mandina dcéra boli vysťahované do pohraničia:

„*Znova zvoní, potom zatrieska na dvere. Na schodoch sa po chvíli ozvú kroky, cez ohyb schodišťa sa opatrne vystrčí nejaká hlava s natáčkami. Manda spozná Tantinu susedu, robotníčku v cvernovke, ktorej po vojne pridelili byt po hoteliérovi, čo ušiel pred frontom.*

[10] Ibid., od 1. hod. 30. min. 17. s.
[11] Ibid., od 1. hod. 05. min. 05. s.

– To ste vy? – uľahčene sa usmeje žena. Od nej sa Manda všetko dozvie. Tante zrušili živnosť a pred pár dňami ju vyviezli do nejakej dediny k maďarským hraniciam" (Baláž, 2017, s. 172).

2. Ďalšia substitúcia sa týka mierovej žatvy, na ktorej boli prostitútky aj Čellárovi úderníci účastní v rámci svojho prevýchovného programu. Vo všeobecnosti bola mierová žatva z filmu eliminovaná, asociálne živly sa namiesto nej zúčastňujú zberu mandelinky zemiakovej.[12] Aj táto udalosť sa vo filme spomína len okrajovo, nevenuje sa jej veľká pozornosť napriek tomu, že mierová žatva je v románe opísaná detailnejšie:

   „*Matilda strasie zo seba spomienku a znova prenikavo zapíska na píšťalke, lebo ženy sa už rozvraveli. Oznámi im, že dnes budú mať všetky spoločný pracovný program. Zapoja sa na blízkom štátnom majetku do mierovej žatvy. Ak si pritom budú počínať dostatočne údernícky, nebudú sa ulievať a zašívať, ani neporušia svoju mravnosť, zostanú na žatve niekoľko dní*" (Baláž, 2017, s. 120 – 121).

3. K výraznému posunu dochádza aj v postave povereníka vnútra. V závere filmu hovorí veliteľovi o svojej súčasnej situácii, teda o sledovaní Štátnou bezpečnosťou a predzvesti jeho budúceho uväznenia.[13] V knihe sa však veliteľ o povereníkovom uväznení dozvedá až v momente, keď sa sám ocitá v uránových baniach:

   „*Veliteľ si ešte na čosi spomenie, ale poverenik mu dá nenápadný pokyn, aby mu už nič nehovoril, pretože k nim práve pristúpil veliteľ jeho ochranky. Až v Jáchymove sa veliteľ dozvie, že povereníkova ochranka bola v skutočnosti už jeho väzenskou strážou*" (Baláž, 2017, s. 274).

   Pri adaptácii románu *Tábor padlých žien* do filmovej podoby dochádza k výraznej eliminácii niektorých, niekedy dosť podstatných segmentov románu, či už na úrovni postáv alebo prostredia. Práve tieto eliminácie do značnej miery ochudobňujú film. Film sa svojím spôsobom venuje len jednej dejovej línii, a to internovaniu prostitútok z bratislavskej Vydrice v tábore nútených prác v Novákoch a ich následnej prevýchove. Vo filme chýbajú vedľajšie dejové línie, ktoré tvoria dôležitú súčasť románu, a to príbeh a tajomno okolo postavy Vdovy, ako aj scény z bane a ilavskej väznice.

   Na druhej strane jediná významnejšia adícia, scéna so samovraždou doktora Zigmuda, je viac na škodu filmu. Tvorba Antona Baláža v mnohých smeroch pripomína tvorbu slovenskej prózy naturizmu. Svedčí o tom nepriame pomenovanie postáv (napr. postava veliteľa tábora, povereníka vnútra, Spovedníka), ale aj isté tajomno (v prípade románu *Tábor padlých žien* neukončenosť život-

[12] Ibid., od 55. min.

[13] Ibid., od 1. hod. 28. min.

ných osudov postáv), čo nabáda čitateľa k premýšľaniu, k dotvoreniu záveru knihy podľa vlastných predstáv. Film *Tábor padlých žien* vyzradením konca života doktora Zigmunda práve toto tajomno narušil.

Samotné posuny v adaptácii podľa Barthovej teórie možno rozdeliť na (Žilka, 2015a, s. 178 – 179):

1. akčný kód – zastupuje dejové sekvencie;
2. kód enigmy – vyjadruje prvky záhad;
3. sémický (konotatívny kód) – kód typu, charakteru postavy;
4. symbolický kód – založený na druhotnom význame textu;
5. kultúrny kód – založený na kultúrnom a sociálnom poznaní doby (chronologický, topografický, onomastický, naratívny kód).

Vo všeobecnosti akčný kód a kód enigmy zabezpečujú nemenlivosť deja. Rovnako je to aj v prípade filmovej adaptácie románu *Tábor padlých žien*, v ktorej dejové sekvencie a sekvencie textu (prvkov záhad) ostávajú viac-menej v nezmenenej podobe, až na dotvorenie ukončenia života doktora Zigmunda, ktoré narušilo tajomno okolo tejto postavy v románe. Zároveň by sa dalo povedať, že aj sémický, aj kultúrny kód zostávajú nemenné, nedochádza k výraznému posunu v charaktere postáv ani na úrovni chronologického, topografického, onomastického či naratívneho kódu.

K výraznému posunu však dochádza v prípade symbolického kódu. Román možno na jednej strane chápať ako román s prvkami erotickosti, z prostredia bratislavských prostitútok. Ako píše Valentová-Belićová v článku pre časopis Slovenské pohľady: „[…] vyspieval ódu na ženské telo a podal silne erotickú dimenziu príbehu“ (Valentová-Belićová, 2018, s. 35). Ženské telo sa však v podmienkach socialistického zriadenia stáva objektom týrania, niečím, čo sa musí zrušiť.

Na druhej strane nemožno zabudnúť na druhú stránku románu, a to na tematiku prevýchovy prostitútok a asociálnych živlov v tábore nútených prác v Novákoch, ktorý bol okrem iného známy z čias druhej svetovej vojny ako tábor, v ktorom boli internovaní Židia pred deportáciou do vyhladzovacích táborov. Autor je známy svojou znalosťou židovskej tematiky z čias holokaustu aj v prvých povojnových rokoch. V románe preto Anton Baláž okrem prevýchovného procesu spomína aj okolnosti ohľadom internovania Židov (najmä maďarských Židov) v Novákoch, keď museli opätovne dokazovať svoj židovský pôvod. Zisťovanie ich rasového pôvodu bolo v kompetencii Žida, doktora Zigmunda. Vo filme je síce táto udalosť zachytená, ale len v odľahčenej forme. Dalo by sa povedať, že film sa zameriava skôr na erotickú stránku románu, nie na historickú, ktorá je v románe zachytená.

Literatúra:

BALÁŽ, Anton: *Tábor padlých žien*. Bratislava: Marenčin PT, 2017. 296 s. ISBN: 978-80-569-0074-1.

VALENTOVÁ-BELIĆOVÁ, Zdenka: Päť slovenských románov o slobode. In: *Slovenské pohľady*, č. 11, 2018, s. 33 – 42. ISSN 1335-7786.

ŽILKA, Tibor: *Dobrodružstvo teórie tvorby.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015a. 254 s. ISBN: 978-80-558-0743-0.

ŽILKA, Tibor: *Od intertextuality k intermedialite.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015b. 146 s. ISBN: 978-80-558-0860-4.

ŽILKA, Tibor: Román D. Fulmekovej v širších súvislostiach. In: *Romboid,* č. 10, 2016, s. 86 – 92. ISSN: 0231-6714.

Citované filmy:

Tábor padlých žien (r. Laco Halama, Slovensko, 1997)

Kontakt

PhDr. Monika Adamická
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
monika.adamicka@ukf.sk

DRAK SA VRACIA V SEMIOTICKOM PROCESE[1]

Sylvia Hrešková

Abstract: The topic of the paper focuses primarily on the semiotic analysis of the film *Dragon Returns* (*Drak sa vracia*), the author of the prose of naturism by Dobroslav Chrobák and its film form directed by Eduard Grečner. It focuses on character-aesthetic depiction, Christian and pagan motives, ambivalence of characters, the opposite of good and evil in a literary work which became a model for film processing.

Keywords: film adaptation, intertextuality, interpretional perspectives

Všade navôkol nás sú znaky. Z hľadiska semiotiky je možné väčšinu znakov interpretovať rôznymi spôsobmi. Len pomerne málo znakov je takých, ktoré sú presne definované a nepripúšťajú rôzne výklady. Tieto symboly sa používajú predovšetkým vo vede, kde je jednoznačnosť pojmov z pochopiteľných dôvodov nutná. Pre ostatnú väčšinu znakov je charakteristická polysémia, t. j. mnohoznačnosť. Vysoká miera mnohoznačnosti sa vyskytuje najmä v oblasti umenia, mytológie, náboženstva a podobne, kde je možné prideliť jednotlivým znakom veľké množstvo rôznych, často aj protikladných významov (Teplan, 2015, s. 15).

Podstatou pri vzniku umeleckého diela je vždy semiotický proces. Umelec kóduje svoje myšlienky a predstavy pomocou špecifických znakových systémov. Pri jeho dekódovaní sa uplatňuje jedna zo semiotických metód, a to interpretácia. Nejde tu len o výklad umeleckého diela širšiemu publiku, ale predovšetkým o fakt, že príjemca sám nejakým spôsobom interpretuje dielo a prikladá mu určitý význam (ibid., s. 26).

Znakové systémy v umení sú svojou podstatou neostré, teda nijako ohraničené a dané. A preto recipient môže umelecké dielo interpretovať do istej miery slobodne a na základe vlastných skúseností a znalostí.

V tomto príspevku sa primárne sústredíme na semiotickú analýzu a interpretáciu kultovej novely *Drak sa vracia*, pochádzajúcej z pera autora prózy naturizmu Dobroslava Chrobáka. Ponúkneme analytický pohľad nielen na literárne dielo, ale aj na filmovú adaptáciu. Zameriame sa na znakovo-estetické zobrazenie, kresťanské a pohanské mytologémy, ambivalentnosť postáv, protiklad dobra a zla, zrodu

[1] Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja v rámci projektu *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* na základe zmluvy č. APVV-17-0012.

a zániku, často symbolizujúci zložitú životnú cestu, smerujúcu k vyššiemu stupňu sebapoznania a duchovnej premeny.

Zrod literárnej postavy Draka

Keď mal Dobroslav Chrobák sedemnásť rokov, uverejnil svoju prvú poviedku s krátkym názvom *Les*. „*Les bol hrozný, sivý oblak vyťahoval sa čím diaľ strašnejšie spoza borovíc, obkľučujúcich poľanu so salašom; klaňali, triasli sa pod dunivým, vzdialeným krokom šarkana*“ (Šútovec, 2005, s. 67).

Hneď v prvej Chrobákovej poviedke sa teda stretávame so „šarkanom“, čiže „drakom“, a všetku zodpovednosť za prírodné úkazy nesie jeho krok, a teda chôdza. O existencii „šarkana“ tu niet pochýb, veď sama príroda ho ohlasuje; nemá síce konkrétnu podobu, ale je v pohybe a pôsobí deštruktívne. Kauzálny vzťah medzi jeho pohybom a negatívnymi prírodnými úkazmi je bezprostredný – súvisia spolu ako príčina s následkom. Agónia prírody, vysvetlená „krokom šarkana“, má paralelu v agónii človeka: „*Les bol ako nebožtík pred smrťou... Ujo bol taký nebožtík, podobali sa*“ (Šútovec, 2005, s. 68). Tu vidieť jeden z princípov charakterizujúcich Chrobákovu zrelú tvorbu: princíp zmyslovej jednoty človeka a prírodného sveta. Je to princíp príznakový nielen pre tvorbu Chrobáka, ale aj pre celý slovenský naturizmus.

Zaujímavý je východiskový bod Chrobákovho naturizmu, kauzálny vzťah „krok šarkana“ – „smrť lesa“. Ukazuje, že už prvý Chrobákov „drak“ (šarkan) je zakomponovaný v „sémantickom poli smrti“. Chrobákovi draci sa intuitívne pociťujú ako nepriateľské živly. Pozrime sa, ako sa utvára a čo predstavuje „drak“, ktorý sa má občianskym menom volať Martin Lepiš Madlušovie, ale nevolajú ho tak: má prezývku Čierny Macek či krátko Drak a je to titulná postava Chrobákovho románu *Drak sa vracia*.

Pôvod draka je problematický: „*Starý Lepiš Madlušovie našiel ho vraj pred rokmi povyše Boce, keď sa vracal cez Čertovicu z jarmoku v Brezne*“ (ibid., s. 69). Z interpretácie tejto správy vychádza, že chlapca našli mimo ľudského obydlia a navyše mimo vlastného vnútorného sveta dedinského kolektívu. Nenašli ho ani v dedine či meste, ale na akomsi území nikoho. Aj jeho neskoršie meno Martin Lepiš Madlušovie je iba prepožičané, nie vlastné. Jeho pôvod môžeme chápať ako tzv. nulový pôvod. Do biografických základov tejto postavy sa tak vkladá problém identity (Šútovec, 2005, s. 69).

Ak v kultúrnom modeli „existuje to, čo má začiatok“, potom analogicky akoby nejestvovalo to, čo na svoj počiatok poukázať nemôže. „Nulový pôvod“, nejestvovanie predkov, resp. nemožnosť odvolať sa na nich, sa modeluje v protiklade k tomu, čo „má“ pôvod, predkov, históriu, čo je geneticky legitímne. Tento protiklad sa môže prejavovať ako protiklad kolektívneho MY k individuálnemu ON. Všetko, čo

nie je zahrnuté do MY, sa ako cudzorodý element vylučuje do osobitných enkláv. Aj u Chrobáka ľudia „bez pôvodu" bývajú osamote (ibid., s. 70).

Martin Lepiš Madlušovie, zvaný Drak, nemôže jestvovať ako súčasť kolektívu pre ten istý dôvod: „nemá pôvod", preto je odsúdený na samotu. „*Býval vo vyžihárni za dedinou. Nepatril nikomu. Bol vždy sám. Sám proti všetkým, proti nej i proti sebe samému*" (Šútovec, 2005, s. 71).

Toto je prvý epický dôsledok Drakových „počiatkov", pričom sú zároveň prvou motiváciou jeho konkrétneho umiestnenia v epickom priestore. Vnútorný priestor, v našom prípade dedina, označuje príslovkové určenie TU, kým určenie TAM značí priestor vonkajší, konkrétne všetko mimo dediny.

Ďalšou charakteristickou črtou Draka je to, že v epicky relevantnom priestore je cudzí. Nemôže byť subjektom naratívneho aktu, premiestňuje sa len z periférie rozprávania do jeho centra. Vyčlenenie Martina Lepiša Madlušovie mimo kolektívu charakterizuje aj jeho prezývka, ktorú možno vnímať v dvoch rovinách. Jedna z nich je špecificky mýtická a vyjadrená prezývkou „Drak", druhá je vyjadrená povahou práce vykonávanou touto postavou (ibid., s. 72).

Už v spomínanej prvej poviedke s názvom *Les* je stvárnený šarkan, čiže drak, ktorý vystupuje prostredníctvom negatívnych úkazov. Aj v expozícii románu *Drak a vracia* je taká sekvencia: „*A zrazu zašiel mesiac za hustú chmáru* [...] *domy celkom znehybneli, akoby v ich útrobách vyhasli všetky ohne a celá dedina* [...]" (ibid., s. 75). Podobne je to aj vo filme, keď dedina náhle stíchne, kontrastuje s každodenným pohybom a pripravuje sa na udalosť, ktorá naruší tradičný chod. Ticho sa mení na krik, keď niekto zvolá *horí*. Za touto epizódou bezprostredne nasleduje príchod Draka. A preto aj tu sa Drak spája s úkazmi, ktoré narúšajú každodenný a ustálený cyklus.

Súvislosť Draka s ohňom sa odzrkadľuje tiež cez spomienky Evy: „*Zahnal ich všetkých do kúta, schytil zo židovej police fľašu čistého špiritusu, vylial ho na nich a podpálil*" (ibid., s. 76). A preto sa na úrovni kolektívneho vedomia skonštruovala rovnica Drak = oheň. Drakov návrat je spätý nielen s výkrikom a narušením pravidelného kolobehu v dedine, ale aj v prírode. „*Drak sa vrátil o Jane*" (ibid., s. 77), teda v čase, keď aj príroda by mala vyjavovať náznaky úrody. Všade navôkol je však sucho a na horách sú ohne, významový opak svätojánskych ohňov. Takáto situácia sa opakuje už druhýkrát. Prvý raz, keď Drak odchádzal z dediny, a druhý, keď sa opäť vracia (ibid., s. 76).

Kolektívne vedomie to hodnotí vedome takto: oheň je sucho, sucho je hlad, hlad je smrť a to všetko je Drak. Dedinčania Drakovi pripisovali všetky nepriaznivé udalosti, a to najmä požiare a záhadné úmrtia. Preto je príchod Draka symbolom negatívneho, keď dedina verí, že odstránením Draka by sa automaticky odstránili všetky nežiaduce okolnosti (ibid., s. 77).

Ďalšiu významnú rovinu v chápaní postavy Draka znázorňuje hrnčiarstvo a práca s hlinou. Tá reflektuje človeka obzerajúceho sa za svojimi umeleckými za-

čiatkami. A preto tu nejde o prácu ako takú. Využitie motívu práce s hlinou zodpovedá mýtickej postave i plánu reality. Spracovanie hliny pochádza z hĺbky vekov a z hľadiska roľníka je umelec nadbytočným elementom, chápaným ako neproduktívny. Práca umelca je považovaná za temnú, nepochopiteľnú, jeho jemná zručnosť je vzdialená utilitárnej jednoduchosti roľníkov či pastierov (ibid., s. 82).

Z uvedených faktov vyplýva, že postava Draka je konštruovaná tak, aby mala značne negatívne hodnoty. Avšak zo strany Draka vidíme aj napriek tomu dychtivosť po snahe dokázať svoju pravdu i proti všetkým. Toto značí záujem na rozbití mýtickej štruktúry ako výplodu falošného kolektívneho vedomia – záujem na odstránení Draka a nastolení Martina Lepiša Madlušovie ako plnohodnotnej osobnosti. Táto znaková, semiotická, rovina naznačuje, že *Drak sa vracia* je typickým príkladom boja o identitu.

Podstatný význam pri utváraní postáv, výbere prostredia a spracovaní deja majú mýtické prvky rôznorodého charakteru. Pri utváraní titulnej postavy ide o tajomnú, nepoznanú bytosť, charakterizovanú ako drak. Pokiaľ ide o konštrukciu postavy, postava Draka vychádza z prvkov, ktoré sa vyskytujú v dejinách už celé tisícročia. Motív mytologického draka stretávame vo všetkých kultúrach i obdobiach, v prehistorických kozmogóniách, starovekých mýtoch, stredovekých legendách (o sv. Jurajovi) a dodnes živých príbehoch a rozprávkach.[2]

Možno práve záhadná symbolika draka a mnohovýznamnosť dračích mýtov viedli autora k vytvoreniu tejto postavy Draka. Spomínaná nejednotnosť spočíva v spôsobe chápania a výkladu mytologickej postavy. Podľa tradícií západnej civilizácie sa spája viac s obrazom desivej obludy, prinášajúcej skazu a nešťastie. Vo východných kultúrach však draka chápu opačne – ako ochrannú nadprirodzenú bytosť, symbol šťastia a prosperity. Medzi jedným aj druhým historickým výkladom a chápaním draka vidieť určitú prepojenosť a nadväznosť na hlavnú postavu deja. A tak je len na recipientovi, v akom ponímaní sa na Draka bude pozerať a interpretovať ho. Rovnako, ako je mytologický výklad dračieho tvora nesúladný, taká tajomná a záhadná je aj hlavná postava Martina Lepiša Madlušovie – Draka.[3]

Zámerný výber postáv, spôsob rozprávania, vytvorenie replík a situácií smerujú k cieľu vytvoriť také okolnosti, ktoré nemožno riešiť inak ako konfliktom postáv, ich mravov, psychických a hodnotových svetov. Tento motív vystihuje napríklad vzťahy ústredných postáv Draka a Šimona – sokov v láske o priazeň ženskej postavy Evy.

Kľúčový z hľadiska semiotiky je aj samotný výber prostredia – obraz prírodného prostredia, prelínajúci sa s dedinským ľudom, predsudkami, zmýšľaním a odsudzovaním. Metaforicky možno vnímať tento priestor ako „chrám prírody", ktorý

---

[2] Dostupné na internete: https://historyweb.dennikn.sk/clanky/detail/svaty-juraj-krestan-bojujuci-s-drakom [cit. 2. 12. 2019].

[3] Dostupné na internete: http://www.frg.sk/sykora_boj_s_drakom.htm [cit. 2. 12. 2019].

má tendenciu meniť sa na „peklo prírody". Situácie prostredia a živelné katastrofy vystupujú tak, aby podporili zámer vidieť svet z pohľadu polyteistickej plurality hybných síl. Ničivý zápas prírody s ohňom a suchom môže symbolizovať nielen vnútorný, ale aj vonkajší zápas hlavnej postavy o vlastnú identitu a kolektívne prijatie. Avšak záverečná rezignácia v snímke, znázornená odchodom Draka z dediny, znamená pre každého z nás iný uhol pohľadu: **či už prijať odmietnutie alebo pokračovať** na ceste za hľadaním ontologického rozmeru seba samého a nepoznanej identity.

Vo vizuálnom stvárnení sa leitmotívom a indikátorom dôvery a nedôvery, priateľstva a nenávisti stáva náhodne odtrhnutá gombička z Evinej blúzky, ktorá pri objatí ostala Drakovi v ruke, končiac napokon symbolicky spálená v ohni. Príbeh sa tu nezačína návratom hlavnej postavy Draka, požiarmi, suchom a hladomorom, ale inscenuje viacnásobnú sujetovú opozíciu individualizmu a kolektívu, priateľstva a xenofóbie či paganizmu a teizmu.

Problémy spravodlivosti a nespravodlivosti, dobra a zla, života a smrti, trestu a odpustenia, ktoré tvoria významové časti príbehu, sú znázornené len okrajovo – uplatnené sú len v rámci „zvykov" a „tradícií". Do nastolených problémov zasahujú vonkajšie sily, v tomto prípade sily prírodné, nie spoločenské, čo sa považuje za typický jav v celom naturizme. Úkazy prírody vstupujú do osudov postáv, ovplyvňujú a sprevádzajú ich celým dejom.

Príbeh Draka však môžeme chápať aj v inej rovine: v rovine, v ktorej sa Drak snaží zbúrať iracionálne predsudky dedinčanov voči nemu ako podozrivému, cudziemu a nepriateľskému živlu a začleniť sa medzi ľudí ako rovnocenný partner. A i tu platí, že ak je niečo iné, ešte to neznamená, že je to zlé. Avšak hlavný problém spočíva v opozíciách ako individualizmus verzus kolektivizmus, čoho dôkazom sú opakované Drakove pokusy nájsť si cestu k ľuďom. Tie sú sprevádzané nepochopením, ktoré hlavného hrdinu utvrdzujú v jeho individualizme. Zároveň sa tu formujú významovo-tematické opozície vzťahu Draka k dedinskému kolektívu a nezávislosti voči spôsobu pospolitého dedinského života, kresťanstva a paganizmu, prijatia princípu kolektívnej harmónie a vyznávania individuálnej slobody a zodpovednosti.

Filmová adaptácia *Drak sa vracia*

Jedným z popredných režisérov najzásadnejšej éry slovenskej filmovej tvorby je Eduard Grečner, ktorý sa pričinil o vznik československej novej vlny. Za najlepší režisérov film je nepochybne považovaná adaptácia novely *Drak sa vracia*. Sústredí sa najmä na emocionálne stavy a pocity hlavných hrdinov, na krehkosť vnútorného sveta človeka a to všetko je poprepájané v súvislostiach so spoločenským kontextom. Poetika filmu ďalej prostredníctvom introspekcie nazerá do hĺbky človeka, čo sa pretavuje aj v symbióze s prírodnými úkazmi a okolitého sveta.

Snímku môžeme chápať tiež ako psychologickú sondu a zaradiť ju do kategórie psychologických filmov. V súvislosti s touto problematikou kategorizovania filmu Macek s Paštekovou nazerajú na túto snímku cez pojem pocitového filmu (Macek – Paštéková, s. 227).

Dialógy medzi postavami vo filme sú zminimalizované, a preto sa všetka pozornosť sústreďuje najmä na opis deja a pocitov prostredníctvom vizualizácie obrazu. O to ťažšia je úloha hercov a o to podstatnejší bol aj ich správny výber a zaradenie.

Zámer filmu nie je určený explicitne a tomu sú prispôsobené aj herecké výkony. Napríklad dialógy medzi hrdinami nie sú typické prehovory ľudí, ktorí vedú konverzáciu. Sú zašifrované v jednotlivých scénach filmu. Percipient ich dokáže pochopiť na základe správneho dekódovania napríklad pohybov, mimiky alebo iných hereckých stvárnení a reakcií.

Film je obmedzený na niekoľko replík a prehovorov, avšak to neznamená, že slovo je v tomto prípade nahradené tichom a mlčaním. Vo filme sú stvárnené rôzne zábery a scény, keď jednotlivé sekvencie nie sú vyjadrené tichom, ale pracuje sa so šumom alebo hlukom, či neidentifikovateľnými zvukmi – hlasmi, ktorým nie je možné porozumieť. S hlasmi a šepotom sa vo filme stretávame hneď v úvodnej scéne pri Drakovom (Radovan Lukavský) návrate do dediny. Predchádzajú tomu ešte zábery na Evu (Emília Vášáryová) a prestrih na Draka, stretávajúceho Šimona (Gustáv Valach). Táto scéna už od začiatku symbolizuje hlavný leitmotív. **Aj úvod**ný záber na čiernu mačku a Evu v tej istej miestnosti, ktorý je podčiarknutý prestrihom na krátke stretnutie Draka so Šimonom, zdôraznené šeptajúcimi hlasmi v ozvene, predpovedá tragickosť príbehu. Film pracuje s podobným akustickým motívom využitia šumov a hlasov i na vyzdvihnutie dramatickosti deja.

Zámerom filmu a jednou zo základných tvorivých metód je princíp tajomstva. Postava Draka je od začiatku zahalená rúškom tajomstva. Záhadnosť je vyzdvihnutá aj vo vizuálnej podobe prostredníctvom Draka, ktorý má cez jedno oko prelepenú pásku a na svet sa nazerá len jedným okom.

Podstatu filmu brilantne vystihuje aj zvuková rovina, o ktorú sa postaral skladateľ Ilja Zeljenka. Skladateľ do filmovej hudobnej zložky pretavil prvky pohanskej hudby, ktorá zohráva až dejotvornú funkciu. Zeljenkova hudba je pre film obrovským prínosom a robí ho ešte viac jedinečným.

Film *Drak sa vracia* priniesol podľa kritikov do slovenskej kinematografie prvky „introvertného realizmu", vyplývajúceho zo základného konfliktu diela, v ktorom stojí v opozícii individualizmus a kolektivizmus. Film sa filozoficky ponára do ticha a práve prostredníctvom neho sa snaží povedať čo najviac.

Z kúskov emócií, pocitov, myšlienok a nevyslovených slov režisér vyskladal mozaiku individualistického príbehu, ktorý je nevtieravý a stále aktuálny. Zásadnú

pointu diela tiež vystihuje aj toto režisérove vyjadrenie: „[...] dielo pretrvá, aj keď umelec pre neprijatie odchádza“. [4]

Filmové spracovanie *Drak sa vracia* je orientované najmä na prozaické rozprávanie, ktoré obmedzilo prehovory na minimum. Snaží sa čo najviac rozprávať obrazom s minimálnym využitím dialógov. V analýze filmovej adaptácie sme sa sústredili najmä na vystihnutie tejto hlavnej podstaty diela. Zamerali sme sa tiež na tvorivú metódu použitú vo filmovom spracovaní. Zároveň sme sa zamerali na zvukovú zložku v diele, ako aj na pocity a emócie, ktoré nám film predostrel v podobe individuálneho príbehu, príbehu plného tajomstva a emócií.

Literatúra

ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu.* Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1977. 230 s.

MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969.* Slovenský filmový ústav, 2017. 624 s. ISBN 9788085739688.

ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza.* Bratislava: Tatran, 1973. 288 s.

ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu.* Literárne informačné centrum, 2005. 246 s. ISBN 8088878985.

TEPLAN, Dušan: *Semiotika literatúry.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015. 313 s. ISBN 978-80-558-0928-1.

Internetové zdroje

KALLO, Juraj: Svätý Juraj – kresťan bojujúci s drakom. In: *Dennik N: Svätý Juraj – kresťan bojujúci s drakom:* 2012. Dostupné na internete: https://historyweb.dennikn.sk/clanky/detail/svaty-juraj-krestan-bojujuci-s-drakom [cit. 2. 12. 2019].

SÝKORA, Peter: Boj s drakom. In: *Fragment: Boj s drakom, Ontologický archetyp.* Dostupné na internete: http://www.frg.sk/sykora_boj_s_drakom.htm [cit. 2. 12. 2019].

ULIČIANSKA, Zuzana: *Drak sa vracia.* Dostupné na internete: https://www.sme.sk/c/4165645/drak-sa-vracia.html [cit. 2. 12. 2019].

Citované filmy

Drak sa vracia (r. Eduard Grečner, Československo, 1967)

[4] Dostupné na internete: https://www.sme.sk/c/4165645/drak-sa-vracia.html [cit. 2. 12. 2019].

Kontakt

PhDr. Sylvia Hrešková
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
sylvia.dzurko.hreskova@ukf.sk

SUMMARY

This proceeding presents the outputs of the international scientific conference *Literature and its Film Form in the Central European Context*, which took place at the Institute of Central European Languages and Cultures FCES CPU on October 15th 2019. This conference was organized with the support of the Czech Embassy in Bratislava. It was focused on television plays based on Central European literary works. Reflection of socially relevant topics and models within these film and television adaptations in individual national cinematographies of Central European countries (especially in Poland, Hungary, the Czech Republic and Slovakia) from 1945 to the present was the aim of the individual studies.

The conference and its proceedings are part of the research project APVV-17-0012 *Literature and Its Film Form in the Central European Context* with Tibor Žilka as a main researcher. This semiotic and literary scholar is one of the most important Slovak experts in film adaptations in the research of intertextuality and intermediality. Žilka began to address the issue of intertextuality at The Institute of Literary and Artistic Communication based in Nitra. Anton Popovič's theories of metatext from the mid-1970s and the theory of „intertext" in Julia Kristeva's work *Le texte du roman* (1970) were his sources of inspiration. In 1998, on the initiative of Tibor Žilka, an international conference entitled *Intertextuality in Postmodern Art* was held in Nitra. Since then, intertextual follow-up was no longer explored only in the literary context, but also in connection with theatrical, visual and film art. It was the relationship between literature and film which became an important topic in many Žilka's studies and his monographs published at the beginning of the 21st century. His most important outputs in this area include the publications (*Post*) *Modern Literature and Film* (2006) and *From Intertextuality to Intermediality* (2015). Žilka's theory of adaptation procedures (elimination, addition, contamination) and intertextuality (complex, systemic and partial continuity) has become frequently cited in comparative studies devoted to film, respectively television adaptations. Tibor Žilka as the director of the Institute of Central European Languages and Cultures of Faculty of Central European Studies, CPU in Nitra, participated on founding the international conference *Czech Literature and Film* in 2013. This conference saw another four annual events with an identical theme and brought not only a stimulating reflection on the interrelationships between literary and film art in the Czech cultural environment, but also an original view of these works in a broader (Central) European context. Among the participants of all five years of the conference *Czech Literature and Film*, there were important literary and film scholars from the Czech Republic, Hungary, Poland, Russia and Slovakia. Inspiring and professional presentations by several members of researchers on the

project APVV *Literature and its Film Form in the Central European Context* were also presented at the event.

As part of this APVV project, a thematic issue of the literary journal *World Literature Studies* (3/2019, edited by Štefan Timko) was created. The twelve studies by Central European authors published in this professional periodical were focused mainly on two socially relevant topics dominating the adaptation of Central European countries since the middle of the 20th century: the Second World War and the Holocaust and the totalitarian regime and the relationship between the individual and power structures. Among the seventeen studies in this presented collection, there are articles devoted to the dominant topics of Central European adaptation after the Second World War, or the impact of political changes in our region (especially after 1968 and 1989). In the individual studies, the interpretive method and the focus on specific works of art also prevail. In comparison with the studies published in the WLS, a slightly different perspective on the adaptation issue can be found in this presented collection of articles. These include a study reflecting the East German experience in film adaptations, or an analysis of the adaptation work of Czech and Slovak filmmakers (Stanislav Barabáš, Jan Němec) outside the Central European environment. The approach to the process of realization of a film work, from the point of view of the director and co-author of the successful film adaptation *Sviňa* Mariana Čengel Solčanská, was a stimulating enrichment.

I believe that this proceeding has the potential to significantly enrich the comprehensive research of the relationship between literature and film in our environment. Contributions from Polish, Czech and Slovak authors have an ambition to strengthen and improve the discourse on the history of the Central European region and to help us better grasp our cultural identity.

Štefan Timko

Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte
Edícia Europica varietas č. 139

Vydavateľ:	Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre Fakulta stredoeurópskych štúdií Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Editor:	Mgr. art. Štefan Timko, PhD.
Vedecký redaktor:	prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc.
Jazyková redakcia:	Mgr. Patrik Petráš, PhD., Mgr. Dana Galliková, Mgr. Hana Timková, Mgr. Enzo Passerini, Mgr. Małgorzata Dambek PaedDr. et PhDr. Alexej Mikulášek, PhD.
Technická redakcia:	Mgr. Patrik Petráš, PhD., Mgr. Dana Galliková, PhDr. Monika Adamická
Návrh obálky:	Mgr. Patrik Petráš, PhD.
Preklad summary:	PhDr. Lenka Tkáč-Zabáková, PhD.
Rok vydania:	2020
Náklad:	150 ks
Rozsah:	198 s.
Formát:	A5
Vydanie:	prvé
Tlač:	DMC, s. r. o., Šurany-Nitriansky Hrádok

ISBN 978-80-558-1570-1
EAN 9788055815701